



كلية التربية
قسم التربية الفنية

السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى

اعد / د

حامد سالم جمعة عزب

المدرس المساعد بقسم التربية الفنية

وذلك للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة فى التربية
(تخصص تربية فنية - تصوير)

اشراف

ا.د/ عصام عبد العزيز على

أستاذ الرسم ورئيس قسم التربية الفنية السابق
كلية التربية - جامعة المنيا

د/ إبراهيم عيسى عبد الحافظ

مدرس التصوير بقسم التربية الفنية
كلية التربية - جامعة المنيا

ا.م.د/ سعاد حسن عبد الرحمن

أستاذ التصوير المساعد بقسم التربية الفنية
كلية التربية - جامعة المنيا

٢٠٠٤م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(قَالُوا سُبْحَنَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا
إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ)

صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ

سورة البقرة الآية ٣٢



بسم الله الرحمن الرحيم

كلية التربية

"قرار لجنة الحكم"

على رسالة الدكتوراه المقدمة من السيد / حامد سالم جمعة عزب .
وموضوعها: "السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين
المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني"

وبناء على قرار الأستاذ الدكتور / نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا
والبحوث في / / ٢٠٠٣م بتشكيل لجنة المناقشة من :

رئيساً ومناقشاً

١- أ.د/ جمال رفعت لمعى

مناقشاً

٢- أ.د/ مرفت زكى شرباش

مشرفاً

٣- أ.م.د/ سعاد حسن عبد الرحمن

اجتمعت اللجنة فى تمام الساعة الحادية عشرة ونصف صباحاً يوم الثلاثاء
الموافق ١٠ / ٢ / ٢٠٠٤م بمبنى الكلية وناقشت الطالب المذكور مناقشة علنية فيما تقدم
به، واستمرت المناقشة حتى الساعة ^{لغاية} مساءً، ورأت بعد المناقشة أن توصى
بمنح الطالب السيد / حامد سالم جمعة عزب درجة الدكتوراه فى التربية تخصص
(تربية فنية - تصوير). وتوصى اللجنة بـ ^{بإصدار} إرساله مع إكفالات المناظرة واجتماع
وتطبع على نفقة الجامعة .
لجنة المناقشة العلنية والحكم على الرسالة:

()
()
()

١- أ.د/ جمال رفعت لمعى

٢- أ.د/ مرفت زكى شرباش

٣- أ.م.د/ سعاد حسن عبد الرحمن

إهداء

إلى أبي وأمي...

اعتزازاً بهما واعترافاً بفضلهما

وزوجتي المصون... وأولادي أحمد وبسنت

أهدي هذه الرسالة

شكر وتقدير

الحمد لله الودود الحميد ذو العرش المجيد المبدئ المعين ، وأحمده

وتبارك وتعالى ، وأسأله بنور وجهه الذى ملأ أركان العرش وبقدرته التى قدر بها على خلقه ، وبركته التى وسعت كل شئ اللهم أنى أتوجه إليك بالحمد والشكر دائماً ، وأحمدك سبحانه وتعالى على ما منحتنى من عون ، ووهبت لى من صبر حتى تم هذا العمل المتواضع ، وأعوذ بك من أن أقول زوراً أو أخشى فجوراً .

يسرنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور / عصام عبد العزيز على - أستاذ الرسم والتصوير ورئيس قسم التربية الفنية السابق - كلية التربية - جامعة المنيا ، لما قدمه لى من حب ونصح وإرشاد وتوجيه أثناء إشرافه على هذه الدراسة ، وأتقدم بخالص شكرى إلى الأستاذة الدكتورة / سعاد حسن عبد الرحمن - أستاذ التصوير المساعد بقسم التربية الفنية - كلية التربية - جامعة المنيا ، لما خصتنى به من وقت وجهد أثناء بناء هذا العمل المتواضع ، كما يسعدنى أن أتقدم بخالص شكرى إلى الدكتور / إبراهيم عيسى عبد الحافظ - مدرس التصوير بقسم التربية الفنية - كلية التربية - جامعة المنيا ، على مجهوده المتواصل وتوجيهه لى فى متابعة بناء هذه الدراسة ، فلهم منى جميعاً خالص الحب والتقدير.

ولا يسعنى إلا أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى أستاذى الفنان الأستاذ الدكتور / جمال رفعت لمعى - أستاذ التصوير ورئيس قسم الرسم والتصوير بكلية التربية الفنية - جامعة حلوان ، على تفضل سيادته قبول مناقشة هذه الدراسة ، كما يسعدنى أن أتقدم بخالص شكرى وسعادتى وتقديرى إلى الأستاذة الدكتور / ميرفت زكى شرباس - أستاذ الرسم والتصوير ، ووكيل كلية التربية الفنية لشئون البيئة - جامعة حلوان ، على تفضل سيادتها بقبول مناقشة هذه الدراسة ، فجازاهم الله عنى خير الجزاء .

ولا يفوتنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور / عطا طه زيدان - عميد كلية التربية - جامعة المنيا ، كما أتقدم بعظيم الشكر والوفاء إلى الدكتور / محمد عبد اللاه إسماعيل - مدرس التصوير بقسم التربية الفنية - كلية التربية - جامعة المنيا ، على إرشاده وحثه الدائم لى على إتمام هذه الدراسة .

كما أتقدم بخالص شكرى إلى أسرة قسم التربية الفنية - بكلية التربية - جامعة المنيا ، وأخص منهم بالشكر والتقدير والاحترام الأستاذ الدكتور / صالح أحمد الشريف أستاذ التصميمات الزخرفية المساعد ورئيس القسم ، والدكتورة / نجوى على محمد - مدرس التصميم بالقسم ، والأستاذ / محمد كيشار كامل. المدرس المساعد بالقسم ، والأستاذ / محمد كامل على. المعيد بالقسم ،

والأستاذ / محمد حسين محمود. المنتدب بالقسم على ما قدمه لى من عون فى إخراج هذا العمل المتواضع ، والأستاذ/ محمد مصطفى. المعيد بالقسم، وباقى الزملاء من المعيدى والمعيدات والباحثين بقسم التربية الفنية جزاهم الله عنى خير الجزاء .

وعرفاناً منى بالجميل أتقدم بخالص شكرى إلى الأستاذ / صادق - أمين مكتبة كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا ، والأستاذ / أحمد حسين - مدرس أول فلسفة بالتربية والتعليم ، والأستاذ / طاهر مرسى محمد - مدير عام بالتربية والتعليم ، على ما قدموه لى من تيسيرات علمية أثناء قيامى ببناء هذه الدراسة .

كما لا يفوتنى أن أتقدم بخالص شكرى إلى الأستاذ / أحمد سيف الباحث بقسم المناهج وطرق تدريس اللغة العربية ، والأستاذ / أحمد حافظ المعيد بقسم المناهج وطرق تدريس اللغة الإنجليزية - كلية التربية - جامعة المنيا ، على تفضله بمراجعة الدراسة باللغة العربية وترجمة اللغة الإنجليزية . ويسرنى أن أتوجه أيضاً بالشكر والتقدير إلى الأستاذ / محمد أحمد - أمين مخزن القسم ، وأسرة السكرتارية ، والعاملين بقسم التربية الفنية .

وأخيراً واعتزافاً بالجميل - أيضاً - أتقدم بخالص معانى الحب والوفاء إلى والدى ووالدتى وأخواتى وزوجتى وأولادى وأقاربى على ما قدموه لى من جهد وعطاء ، وتحملهم منى الكثير والكثير حتى تمت هذه الدراسة المتواضعة .

والى كل من شارك بحمد ونهج قلبه بكلمة تشجيع ودعى لى دعوة خير ، إليهم جميعاً بالشكر والتقدير ، وليوفقنى الله أن أوفى ولو بجزء لكل صاحب فضل .

" ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا " صدق الله العظيم

وما توفيقى إلا بالله ،،،

الباحث

تقديم:

هدفت هذه الدراسة إلى الآتى:

أولاً: دراسة أثر السمات التشكيلية على تطور الأسلوب الفنى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة).

ثانياً: دراسة مفهوم السمات التشكيلية ومصادر الرؤية الفنية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

ثالثاً: دراسة الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة التى يستخدمها بعض المصورين المصريين المعاصرين .

رابعاً: دراسة لبعض العلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.

وقد تكونت الدراسة من خمسة فصول على النحو الآتى :

الفصل الأول:تناول " مشكلة الدراسة " وأحتوى على المشكلة، والفروض، والأهداف، والأهمية، والمسلمات، والحدود، والمنهج المتبع، ومصطلحات الدراسة، وكذلك إجراءات الدراسة .

أما الفصل الثانى: فيتناول " البحوث والدراسات السابقة العربية والأجنبية " حيث تم عرضها وتحليلها من خلال ثلاث محاور رئيسية كالتالى:

المحور الأول : دراسات تناولت مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر

المحور الثانى : دراسات تناولت الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر

المحور الثالث : دراسات تناولت العلاقات والقيم التشكيلية وأهميتها فى البناء التشكيلى المصرى المعاصر .

أما الفصل الثالث: فيضم " الإطار النظرى " ويشمل ما يأتى:

أولاً : مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر .

ثانياً : الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر

ثالثاً : العلاقات والقيم التشكيلية فى التصوير المصرى المعاصر .

أما الفصل الرابع: فقد تناول " إجراءات الدراسة " وهى:

أولاً : الأدوات والعينة :

أ – استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين

المصريين المعاصرين "عينة الدراسة". (من اعداد الباحث) .

ب - نموذج تحليل الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين " عينة الدراسة " (من اعداد الباحث) .

ثانياً : التحليل الفني : ويضم التحليل الفني لمختارات من الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين في الفترة من (١٩٣٦م - ١٩٦٧م)، للتعرف على السمات التشكيلية المميزة .

أما الفصل الخامس: فقد ضم " نتائج الدراسة " التي توصل إليها الباحث وتصنيفها وتحليلها على أسس علمية وفنية ، وما توصل إليه من توصيات وبحوث مقترحة .

قائمة المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
١٧ - ١	الفصل الأول مشكلة الدراسة
٥ - ٢	أولاً - خلفية الدراسة .
٦	ثانياً - مشكلة الدراسة .
٦	ثالثاً - فروض الدراسة .
٦	رابعاً - أهداف الدراسة .
٧ - ٦	خامساً - أهمية الدراسة .
٧	سادساً - مسلمات الدراسة .
٨ - ٧	سابعاً - حدود الدراسة .
٨	ثامناً - منهج الدراسة .
١١ - ٨	تاسعاً - مصطلحات الدراسة .
١٣ - ١١	عاشراً - إجراءات الدراسة .
٦٨ - ١٨	الفصل الثاني البحوث والدراسات السابقة
٤١ - ١٩	أ - المحور الأول: - دراسات تناولت مصادر ومنابع الرؤية الفنية في التصوير المصري المعاصر.
٥٧ - ٤١	ب - المحور الثاني: - دراسات تناولت الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصري المعاصر.
٦٨ - ٥٧	ج - المحور الثالث: - دراسات تناولت العلاقات والقيم التشكيلية وأهميتها في البناء التشكيلي المصري المعاصر.
٣٥١ - ٦٩	الفصل الثالث الإطار النظري
٧٤ - ٧٣	أولاً : مصادر ومنابع الرؤية الفنية في التصوير المصري المعاصر .
٨٩ - ٧٤	١ - التراث الفني المصري :
٧٦ - ٧٤	أ - بعض المفاهيم والقضايا الفلسفية المرتبطة بالتراث وكيفية استلهامه :
٧٧ - ٧٦	(أ - ١) - مفهوم التراث الفني .
	(أ - ٢) - مفهوم الاستلهام .

رقم الصفحة	الموضوع
٧٩ - ٧٧	(أ - ٣) - مفهوم الأصالة .
٨٠ - ٧٩	(أ - ٤) - مفهوم المعاصرة .
٨١ - ٨٠	(أ - ٥) - الأصالة والمعاصرة .
٨٣ - ٨١	(أ - ٦) - مفهوم الحداثة .
٨٣	(أ - ٧) - الحداثة والمعاصرة .
٨٣	(أ - ٨) - الحداثة والأسلوب الفني .
٨٥ - ٨٤	(أ - ٩) - الرؤية الجمالية للتراث الفني .
٨٧ - ٨٥	(أ - ١٠) - التراث الفني والهوية القومية .
٨٩ - ٨٧	(أ - ١١) - مدخل تناول التراث وكيفية الإفادة منه فنياً .
١٠٥ - ٨٩	ب - الفن المصري القديم (الفرعوني) :
٩١ - ٨٩	(ب - ١) - التصوير المصري القديم (الفرعوني) .
٩٤ - ٩١	(ب - ٢) - السمات التشكيلية في التصوير المصري القديم (الفرعوني) .
١٠١ - ٩٤	(ب - ٣) - مظاهر استلهام الفن المصري القديم (الفرعوني) في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
١١١ - ١٠٢	ج - الفن القبطي :
١٠٥ - ١٠٣	(ج - ١) - التصوير القبطي .
١٠٦ - ١٠٥	(ج - ٢) - السمات التشكيلية للتصوير في الفن القبطي .
١٠٧ - ١٠٦	(ج - ٣) - خصائص فنون الرسم القبطي .
١١١ - ١٠٧	(ج - ٤) - مظاهر استلهام الفن القبطي في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
٢٠٤ - ١٥٢	د - الفن الإسلامي :
١٥٤ - ١٥٣	(د - ١) - التصوير الإسلامي .
١٥٥ - ١٥٤	(د - ٢) - اشكالية فن التصوير في الاسلام .
١٥٧ - ١٥٥	(د - ٣) - مجال فن التصوير الإسلامي .
١٥٨ - ١٥٧	(د - ٤) - السمات التشكيلية للتصوير في الفن الإسلامي .
١٦٦ - ١٥٨	(د - ٥) - مظاهر استلهام الفن الإسلامي في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
٢٠٤ - ١٦٦	هـ - الفن الشعبي :
١٦٧	(هـ - ١) - ماهية التصوير الشعبي .
١٦٨	(هـ - ٢) - التصوير الشعبي وعلاقته بالفولكلور .
١٦٩	(هـ - ٣) - التصوير الشعبي وعلاقته بالرسوم البدائية .

رقم الصفحة	الموضوع
١٧٠	(هـ - ٤) - التصوير الشعبي وعلاقته بالفن الفطري .
١٧٠	(هـ - ٥) - العناصر الرمزية في الفن الشعبي .
١٧١	(هـ - ٦) - مجالات التصوير في الفن الشعبي .
١٧٣ - ١٧١	(هـ - ٧) - السمات التشكيلية للتصوير في الفن الشعبي .
١٧٣ - ١٧٨	(هـ - ٨) - مظاهر استلهام الفن الشعبي في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
٢٣٢ - ٢٠٥	٢ - البيئة والثقافة الفنية المصرية :
٢٠٦ - ٢٠٥	أ - مفهوم البيئة .
٢٠٨ - ٢٠٧	ب - البيئة المصرية .
٢٠٩ - ٢٠٨	ج - أثر البيئة على الفن المصرى .
٢١٠ - ٢٠٩	د - مفهوم الثقافة .
٢١١ - ٢١٠	هـ - الثقافة الفنية المصرية .
٢١٢ - ٢١١	و - أثر الثقافة على الفن المصرى .
٢١٤ - ٢١٢	ز - الشخصية الفنية المصرية في الفن .
٢١٥ - ٢١٤	ح - البيئة الثقافية .
٢١٦ - ٢١٥	ط - البيئة الريفية .
٢١٨ - ٢١٦	ى - البيئة الشعبية
٢١٩ - ٢١٨	ك - العادات والتقاليد .
٢٢٤ - ٢١٩	ل - مظاهر التعبير عن البيئة المصرية في نماذج من أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
٢٤٦ - ٢٣٣	٣ - الفن العالمى الحديث :
٢٣٧ - ٢٣٦	أ - المدرسة التأثيرية .
٢٣٧	ب - المدرسة التكعيبية .
٢٣٩ - ٢٣٨	ج - المدرسة المستقبلية .
٢٤٠ - ٢٣٩	د - المدرسة السريالية .
٢٤٠	هـ - المدرسة التجريدية .
٢٤١	و - المدرسة التعبيرية .
٢٤٣ - ٢٤٢	ز - المدرسة الحديثة أو الفعلية .
٢٤٣	ح - المدرسة البصرية .

رقم الصفحة	الموضوع
٢٤٦ - ٢٤٤	٤- التقدم التكنولوجى فى مجال الخامات والأدوات .
٢٩١ - ٢٦٧	ثانيا : الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر :-
٢٧٠ - ٢٦٧	١- مفهوم الأسلوب .
٢٧١ - ٢٧٠	٢- مفهوم التقنية .
٢٧٢ - ٢٧١	٣- مفهوم الخامات وأهميتها بالنسبة للفنان والعمل الفنى .
٢٧٣ - ٢٧٢	٤- مفهوم التجريب فى الفن التشكيلى المعاصر .
٢٩١ - ٢٧٣	٥- تقنيات الخامات .
٣٥١ - ٣٠٥	ثالثاً : العلاقات والقيم التشكيلية فى التصوير المصرى المعاصر:
٣٠٨ - ٣٠٦	١ - <u>النظام البنائى فى العمل الفنى (التكوين)</u>
٣٠٦ - ٣٠٦	أ - مفهوم النظام البنائى (التكوين) فى العمل الفنى .
٣٠٨ - ٣٠٦	ب - انواع التكوينات الفنية (النظم البنائية) ومعانيها الرمزية .
٣٣٣ - ٣٠٨	٢- <u>وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية .</u>
٣١٥ - ٣٠٨	أ - دور الخط وعلاقته بالتكوين .
٣١٧ - ٣١٥	ب- المساحة المسطحة (الشكل) الناتجة عن العلاقات التكوينية للعناصر الطبيعية وعلاقتها بالمساحة الأصلية للعمل الفنى :-
٣٢٠ - ٣١٨	ج - المعتم والمضيء (القيمة الضوئية) .
٣٢٥ - ٣٢٠	د- ملمس السطح .
٣٣٠ - ٣٢٥	هـ - اللون .
٣٣٣ - ٣٣٠	و - الحجم والفراغ .
٣٥١ - ٣٣٤	٣- <u>القيم التشكيلية فى العمل الفنى .</u>
٣٣٧ - ٣٣٤	أ- الوحدة الديناميكية (الحركة الإيهامية) .
٣٤١ - ٣٣٧	ب - الإيقاع .
٣٤٣ - ٣٤١	ج - الاتزان .
٣٤٤ - ٣٤٣	د - التناسب .
٣٤٥	هـ - الترابط .
٣٤٥	و - النمطية السائدة (السيادة فى العمل الفنى) .
٣٤٦ - ٣٤٥	ز- القيم الخطية .
٣٤٨ - ٣٤٦	ح - قيم التكوين .
٣٥١ - ٣٤٨	ط - القيم اللونية .

رقم الصفحة	الموضوع
٤٤٩ - ٣٥٢	الفصل الرابع إجراءات الدراسة
٣٦٤ - ٣٥٣ ٣٥٤ - ٣٥٣ ٣٦٤ - ٣٥٤ ٤٤٩ - ٣٦٤	أولاً : الأدوات والعينة : أ - استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين "عينة الدراسة". (من اعداد الباحث) . ب - نموذج تحليل الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين " عينة الدراسة " (من اعداد الباحث) . ثانياً : التحليل الفنى : ويضم التحليل الفنى لمختارات من الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين فى الفترة من (١٩٣٦م - ١٩٦٧م)، للتعرف على السمات التشكيلية المميزة لكل من :
٣٩١ - ٣٦٤ ٤٠٨ - ٣٩٢ ٤٣٣ - ٤٠٨ ٤٤٩ - ٤٣٤	١- الفنان : صلاح طاهر (١٩١٢ -) . ٢- الفنان :محمد جامد عويس (١٩١٩ -) . ٣- الفنان : حامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠ م) . ٤- الفنان : عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦م) .
٤٥٤ - ٤٥٠	الفصل الخامس نتائج الدراسة
٤٥٣ - ٤٥١ ٤٥٤ - ٤٥٣ ٤٥٤	أولاً -نتائج الدراسة. ثانياً - توصيات الدراسة . ثالثاً - بحوث مقترحة .
٤٧٢ - ٤٥٥ ٤٧١ - ٤٥٦ ٤٧٢ - ٤٧١ ٤٧٨ - ٤٧٣	مراجع الدراسة : أ - المراجع العربية . ب- المراجع الأجنبية . ملاحق الدراسة: ملخص الدراسة:
أ- ج g-A	أ - الملخص باللغة العربية. ب - الملخص باللغة الأجنبية.

قائمة الجداول

رقم الصفحة	بيان الجدول	رقم الجدول
٣٨٥-٣٨١	يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان صلاح طاهر وأثرها على تطور الأداء الفني لديه.	١
٤٠٤-٤٠٣	يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان محمد حامد عويس وأثرها على تطور الأداء الفني لديه.	٢
٤٢٧-٤٢٣	يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان حامد ندا وأثرها على تطور الأداء الفني لديه.	٣
٤٤٥-٤٤٣	يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان عبد الهادي الجزار وأثرها على تطور الأداء الفني لديه.	٤

قائمة الأشكال

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
١	الخيول وحيوان البيزون من ١٥-٩ آلاف سنة ق.م	١٤
٢	منظر معماري ، مقبرة نفرتاري ، الدولة الحديثة	١٥
٣	تصوير جداري ، قنص الطيور ، مقبرة (منا) طيبة	١٥
٤	تفصيلية من أيقونة الفرسك ، الصعود - القرن السادس	١٦
٥	أيقونة تمثل زيارة الأنبا انطونيوس والأنبا بولس في الغار ، القرن ١٨ م	١٦
٦	حوار في قرية - ١٢٣٧ .	يحيى الواسطي	١٧
٧	تصوير إسلامي - ١٦٥٠ م	على رضا	١٧
٨	قنص الطيور ، وحرث الأرض ، مقبرة (أتيت) بميدوم ، الدولة القديمة	١١٢
٩	تصوير جداري - منظر للمصارعة ، مقبرة أمنمحات رقم (٢) الدولة الوسطى	١١٣
١٠	تصوير جداري مقبرة (سن جم) دير المدينة ، الدولة الحديثة	١١٣
١١	تصوير جداري ، تصويرية عبور التربة ، مقبرة (تي) سقارة ، الدولة القديمة	١١٤
١٢	تفصيلية أوزات ميدوم ، مقبرة (أتيت) بميدوم ، الدولة القديمة	١١٤
١٣	قط يقف بين أوراق البردي ، مقبرة (خنوم حتب) الثاني ، الدولة الوسطى	١١٥
١٤	طيور على شجرة السنط ، مقبرة (خنوم حتب) الثاني ، الدولة الوسطى	١١٥
١٥	الوليمة منظر لخادمتين ، مقبرة (رخ - مي - رع) طيبة	١١٦
١٦	إينتا اخناتن ، تل العمارنة ، الدولة الحديثة ، متحف اشمون بأكسفورد	١١٦
١٧	بورترية ، مقبرة (نب أمون وايبوكي) طيبة ، الدولة الحديثة	١١٧
١٨	المغنى الضريز ، مقبرة (حار محب) طيبة	١١٧
١٩	إفريز يمثل موكب الأميرات ، متحف اللوفر	١١٨
٢٠	العازفات الثلاثة ، مقبرة (نخت) طيبة	١١٨
٢١	قنص الطيور بعصا معكوفة ، مقبرة صاحبها مجهول ، المتحف البريطاني	١١٩

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
٢٢	قنص الطيور ، مقبرة (نخت) طيبة	١١٩
٢٣	نساء فى وليمة	١٢٠
٢٤	استعراض السير لقطعان من الماشية ، الدولة الحديثة ، المتحف البريطانى	١٢٠
٢٥	تصوير جدارى ، مقبرة (رمسيس الأول) ، وادى الملوك ، الدولة الحديثة	١٢١
٢٦	تصوير جدارى ، مقبرة (أنهركا) مقابر الأشراف طيبة	١٢١
٢٧	تصوير جدارى ، مقبرة (باشيدو) دير المدينة ، الدولة الحديثة	١٢٢
٢٨	تكوين من مصر - ١٩٧٨ م .	جاذبية سرى	١٢٣
٢٩	بيوت تشتعل رأساً ناراً - ١٩٦٨ م .	جاذبية سرى	١٢٣
٣٠	الطفولة والسلام - ١٩٧٩ م .	جمال لمعى	١٢٤
٣١	حديث المحبين - ١٩٥٥ م .	حامد ندا	١٢٤
٣٢	أنشودة الصباح - ١٩٥٦ م	حامد ندا	١٢٥
٣٣	العمل فى الحقل - ١٩٦٢ م .	حامد ندا	١٢٥
٣٤	الزراعة - ١٩٥٨	راغب عياد	١٢٦
٣٥	تفصيلية من نساء الحقل .	راغب عياد	١٢٦
٣٦	تفصيلية الزراعة، حرث الأرض، ودرس الغلة .	راغب عياد	١٢٧
٣٧	درس الغلة ، مقبرة (منا) طيبة الأسرة الثامنة عشر .	راغب عياد	١٢٧
٣٨	حديث النساء - ١٩٦٤ م .	راغب عياد	١٢٨
٣٩	الساقية - ١٩٧٧ م .	راغب عياد	١٢٨
٤٠	الفلاح والثيران - ١٩٦٤ م .	راغب عياد	١٢٩
٤١	العمل فى الحقل - ١٩٦٤ م .	راغب عياد	١٢٩
٤٢	حاملات الجرار (ب . ت) .	سيد عبد الرسول	١٣٠
٤٣	على ضفاف النيل (ب . ت) .	سيد عبد الرسول	١٣٠
٤٤	احتفال راقص على ضوء القمر (ب . ت)	صبرى منصور	١٣١
٤٥	فرح ريفى - ١٩٨٣ م .	صبرى منصور	١٣١
٤٦	الخير (ب . ت) .	عبد الوهاب مرسى	١٣٢
٤٧	سجود - ١٩٩٧ م .	عز الدين نجيب	١٣٣
٤٨	أشواق - ١٩٩٧ م .	عز الدين نجيب	١٣٣
٤٩	مجلس الغربان - ١٩٩٧ م .	عز الدين نجيب	١٣٤

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
٥٠	وليمة الغربان - ١٩٩٧ م .	عز الدين نجيب	١٣٤
٥١	الهرم (ب . ت)	عصمت داوستاشي	١٣٥
٥٢	بدون عنوان ، كتالوج (٢٠٠٠) .	عصمت داوستاشي	١٣٥
٥٣	وجوه من العالم القديم ، كتالوج (٢٠٠٠) .	عصمت داوستاشي	١٣٦
٥٤	بدون عنوان ، كتالوج (٢٠٠٠) .	عصمت داوستاشي	١٣٦
٥٥	بدون عنوان ، كتالوج (٢٠٠٠) .	عصمت داوستاشي	١٣٧
٥٦	بدون عنوان ، كتالوج (١٩٩٧) .	عصمت داوستاشي	١٣٧
٥٧	الشطرنج - ١٩٩٨ .	مصطفى الرزاز	١٣٨
٥٨	الأقنعة (ب . ت) .	مصطفى الرزاز	١٣٨
٥٩	العصفور يركب القارب (ب . ت)	مصطفى الرزاز	١٣٩
٦٠	العصفور يركب القارب (ب . ت)	مصطفى الرزاز	١٣٩
٦١	حنية كنيسة مزخرفة برسوم مائية (التميرا) ، المتحف القبطي .	بدون اسم	١٤٠
٦٢	أيقونة تمثل تصويراً لرحلة العائلة المقدسة إلى مصر ، القرن ١٨ م ، المتحف القبطي	١٤١
٦٣	أدم وحواء قبل وبعد الخطيئة ، القرن ١١ م ، المتحف القبطي	١٤١
٦٤	صورة شخصية مرسومة من لوحات الفيوم	١٤٢
٦٥	الجانب الأيمن من أيقونة البشارة المكتشفة حديثاً ، بدير السريان	١٤٢
٦٦	أيقونة موزاييك من رافنا بإيطاليا	١٤٣
٦٧	وجه جنازى من لوحات الفيوم ، المتحف الملكى ببلجيكا	١٤٣
٦٨	صورة شخصية من الفيوم (الأوربية) متحف اللوفر بباريس	١٤٤
٦٩	قطعة نسيج القباطى ، القرن ٣ م ، المتحف القبطي	١٤٤
٧٠	هذه الأرض لنا - ١٩٦٤ م .	تحية حليم	١٤٥
٧١	عيد وفاء النيل - ١٩٦٤ م .	تحية حليم	١٤٥
٧٢	يوم الحنة بالنوبة - ١٩٦٢ م .	تحية حليم	١٤٦
٧٣	فتاة من النوبة - ١٩٦٦ م .	تحية حليم	١٤٦
٧٤	بدون عنوان ، كتالوج زكريا الزينى .	زكريا الزينى	١٤٧
٧٥	إطارات ووجوه (ب . ت) .	زكريا الزينى	١٤٧
٧٦	بدون عنوان ، كتالوج زكريا الزينى .	زكريا الزينى	١٤٨
٧٧	بدون عنوان ، كتالوج زكريا الزينى .	زكريا الزينى	١٤٨

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
٧٨	لعب الأطفال (ب . ت) .	زينب السجيني	١٤٩
٧٩	كتالوج معرض مختارات من أعمال كبار الفنانين المصريين ، أبريل ٢٠٠٠م (١٩٩٧م) .	زينب السجيني	١٤٩
٨٠	الصيد في البحر - ١٩٩٦م .	جرجس لطفى	١٥٠
٨١	المراجيح (ب . ت)	جرجس لطفى	١٥٠
٨٢	العصافير (ب . ت) .	سوسن عامر	١٥١
٨٣	تصوير إسلامي، راجة مالا ، راجة هندولا (ب . ت) .	يحيى الواسطي	١٧٩
٨٤	منمنمة من مخطوطات مقامات الحريري (ب . ت) .	يحيى الواسطي	١٧٩
٨٥	منمنمة من مخطوطات مقامات الحريري (ب . ت) .	يحيى الواسطي	١٨٠
٨٦	منمنمة من مخطوطات مقامات الحريري (ب . ت) .	يحيى الواسطي	١٨٠
٨٧	منمنمة من مخطوطات مقامات الحريري (ب . ت) .	يحيى الواسطي	١٨١
٨٨	منمنمة من مخطوطات مقامات الحريري (ب . ت) .	يحيى الواسطي	١٨١
٨٩	حروف عربية (ب . ت)	حامد عبد الله	١٨٢
٩٠	الغيبوبة (ب . ت) .	حامد عبد الله	١٨٢
٩١	حرف (ح) - ١٩٧٧م .	صلاح طاهر	١٨٣
٩٢	هو (خطية) - ١٩٧٨م .	صلاح طاهر	١٨٣
٩٣	أمام المعبد - ١٩٧٥م .	صلاح طاهر	١٨٤
٩٤	معبد - ١٩٧٢م .	صلاح طاهر	١٨٤
٩٥	علاقة عضوية هندسية - ١٩٨٠م .	عبد الرحمن النشار	١٨٥
٩٦	علاقة عضوية هندسية - ١٩٨٠م .	عبد الرحمن النشار	١٨٥
٩٧	ملحمة الكون رقم (٣) - ١٩٨٧م .	عبد الرحمن النشار	١٨٦
٩٨	الملحمة رقم (٥) - ١٩٨٧م .	عبد الرحمن النشار	١٨٦
٩٩	علاقة عضوية هندسية، رقم (٣٠٤) - ١٩٩٦م .	عبد الرحمن النشار	١٨٧
١٠٠	علاقة عضوية هندسية - ١٩٩٦م .	عبد الرحمن النشار	١٨٧
١٠١	كلمة (محمد) - ١٩٧٧م .	عمر النجدي	١٨٨
١٠٢	تنويعات شعبية (ب . ت) .	عمر النجدي	١٨٨
١٠٣	بدون عنوان - ١٩٨٨	عمر النجدي	١٨٩
١٠٤	بدون عنوان - ١٩٨٨م .	عمر النجدي	١٨٩
١٠٥	الخيطة - ١٩٧٩م .	يوسف سيده	١٩٠

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
١٠٦	نصر أكتوبر (ب . ت) .	يوسف سيده	١٩٠
١٠٧	(أ) عناصر الفن الشعبي الجدارى فى بلاد النوبة .	بدون اسم	١٩١
	(ب) عناصر متنوعة من الفن الشعبي الجدارى	١٩٢
١٠٨	وحدات زخرفية شعبية متنوعة	١٩٣
١٠٩	رمز شعبى ذى الأصابع الخمسة - عن دراسة الباحثة سهام محمد على - ١٩٩٩م .	حموده متولى	١٩٤
١١٠	طيور وزهور رموز السلام والصفاء - عن دراسة الباحثة سهام محمد على - ١٩٩٩م .	حموده متولى	١٩٤
١١١	رمز من الرموز الشعبية - عن دراسة الباحثة سهام محمد على - ١٩٩٩م .	حموده متولى	١٩٥
١١٢	الأسد ذى الرأس الأدمى - عن دراسة الباحثة سهام محمد على - ١٩٩٩م .	حموده متولى	١٩٥
١١٣	الزير سالم بطل الأساطير - عن دراسة الباحثة سهام محمد على - ١٩٩٩م .	بدون اسم	١٩٦
١١٤	أبو زيد الهلالي والأسطورة الهلالية - عن دراسة الباحثة سهام محمد على - ١٩٩٩م	١٩٦
١١٥	الوشم على اليدين (ب . ت)	١٩٧
١١٦	رسوم على الجدران - مصر (ب . ت)	١٩٧
١١٧	رقصة السيف - ١٩٩٧م .	حلمى التونى	١٩٨
١١٨	بدون عنوان	حلمى التونى	١٩٩
١١٩	بدون عنوان - المرحلة الثانية .	حلمى التونى	١٩٩
١٢٠	بدون عنوان - المرحلة الثانية .	حلمى التونى	٢٠٠
١٢١	بدون عنوان - المرحلة الثانية .	حلمى التونى	٢٠٠
١٢٢	الاحتفالات الشعبية ، كتالوج - ١٩٩٩م .	سعد زغلول	٢٠١
١٢٣	السبوع - ١٩٩٠م .	سعد زغلول	٢٠١
١٢٤	تعويذة سحرية - ١٩٨٦م .	عفت ناجى	٢٠٢
١٢٥	عروسة شعبية (ب . ت) .	عفت ناجى	٢٠٢
١٢٦	عالم السحر (ب . ت) .	عفت ناجى	٢٠٣
١٢٧	النوبة الغارقة (ب . ت) .	عفت ناجى	٢٠٣

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
١٢٨	الجاموسة (ب . ت) .	محمد ناجى	٢٠٤
١٢٩	الهدية (ب . ت) .	محمد ناجى	٢٠٤
١٣٠	حظيرة الجاموس - ١٩٥١ م .	إنجى أفلاطون	٢٢٥
١٣١	البناءون - ١٩٥٣ م .	إنجى أفلاطون	٢٢٥
١٣٢	قرية الواحة - ١٩٧٨ م .	إنجى أفلاطون	٢٢٦
١٣٣	الزريبة - ١٩٨٠ م .	إنجى أفلاطون	٢٢٦
١٣٤	الريف المصرى (ب . ت) .	حسنى البنانى	٢٢٧
١٣٥	السوق (ب . ت) .	حسنى البنانى	٢٢٧
١٣٦	منظر فى منطقة شعبية (ب . ت) .	حسنى البنانى	٢٢٨
١٣٧	منظر من الحى القديم - ١٩٥٥ م .	حسنى البنانى	٢٢٨
١٣٨	حى الحسينى - ١٩٨٤ م .	زينب عبد الحميد	٢٢٩
١٣٩	كورنيش بولاق - ١٩٥٨ م .	زينب عبد الحميد	٢٢٩
١٤٠	التعليم (ب . ت) .	زينب عبد الحميد	٢٣٠
١٤١	منظر من الحى الشعبى (ب . ت) .	عبد الغنى أبو العنين	٢٣٠
١٤٢	منظر من الحرائية (ب . ت) .	عبد الغنى أبو العنين	٢٣١
١٤٣	منظر من الحرائية (ب . ت) .	عبد الغنى أبو العنين	٢٣١
١٤٤	من مجموعة مصر القديم - ١٩٩٨ م .	محمد صبرى	٢٣٢
١٤٥	من مجموعة مصر القديم - ١٩٩٨ م .	محمد صبرى	٢٣٢
١٤٦	بحيرة الضفاف - ١٨٦٩ م .	كلود مونه	٢٤٧
١٤٧	فتاة صغيرة - ١٨٩١ م .	أوجست رينوار	٢٤٧
١٤٨	راقصة الباليه (ب . ت) .	أدجار ديجا	٢٤٨
١٤٩	شارع الغورية (ب . ت) .	يوسف كامل	٢٤٨
١٥٠	بائع الكرنب (ب . ت) .	يوسف كامل	٢٤٩
١٥١	مرسم - ١٩٥٦ م .	جورج براك	٢٤٩
١٥٢	فتاة أمام المرأة - ١٩٣٢ م .	بابلو بيكاسو	٢٥٠
١٥٣	امرأة تبكى - ١٩٣٧ م .	بابلو بيكاسو	٢٥٠
١٥٤	العجر - ١٩٦١ م .	سيف وائلى	٢٥١
١٥٥	طبيعة صامتة (ب . ت) .	سيف وائلى	٢٥١
١٥٦	الفضاء (ب . ت) .	مصطفى الرزاز	٢٥٢
١٥٧	هيروغليفية دينامية - ١٩١٢ م .	سيفيرينى	٢٥٢

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
١٥٨	فتاة تنزل الدرج .	مارسيل دوشامب	٢٥٣
١٥٩	الحازف - ١٩٩٨ م .	سيف وانلى	٢٥٣
١٦٠	إصرار الذاكرة - ١٩٣١ م .	سلفادور دالى	٢٥٤
١٦١	فتاة تحترق .	سلفادور دالى	٢٥٤
١٦٢	بدون عنوان .	مارك شيجال	٢٥٥
١٦٣	بدون عنوان .	مارك شيجال	٢٥٥
١٦٤	على سطح الرمال (ب . ت) .	رمسيس يونان	٢٥٦
١٦٥	الفتاة والوحش - ١٩٤١ م .	أنجى أفلاطون	٢٥٦
١٦٦	تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر - ١٩٣٠ م .	بيت موندريان	٢٥٧
١٦٧	تكوين للوحة جدارية - ١٩١٤ م .	فاسيلى كاندنسكى	٢٥٧
١٦٨	بدون عنوان ، متحف الفن الحديث .	منير كنعان	٢٥٨
١٦٩	بدون عنوان ، كتالوج - ١٩٨٩ م .	منير كنعان	٢٥٨
١٧٠	السلام والأمل والانطلاق - ١٩٨٦ م .	أحمد نوار	٢٥٩
١٧١	لقاء - ١٩٨٠ م .	صلاح طاهر	٢٥٩
١٧٢	بدون عنوان ، كتالوج معرض الفنان	فاروق حسنى	٢٦٠
١٧٣	بدون عنوان ، كتالوج معرض الفنان .	فاروق حسنى	٢٦٠
١٧٤	حجرة حمراء - ١٩٤٨ م .	هنرى ماتيس	٢٦١
١٧٥	سيدة برداء أزرق (ب . ت) .	هنرى فانيس	٢٦١
١٧٦	زهور على الصخر (ب . ت) .	بول كلر	٢٦٢
١٧٧	السمة الذهبية (ب . ت) .	بول كلر	٢٦٢
١٧٨	الوسادة الخالية - ١٩٩٦ م .	صلاح عنانى	٢٦٣
١٧٩	الصداقة - ١٩٩٤ م .	صلاح عنانى	٢٦٣
١٨٠	بدون عنوان - ١٩٤٩ م .	جاكسون بولوك	٢٦٤
١٨١	أبو الهول يكرم بافاروتى - ١٩٩٣ م .	فرغلى عبد الحفيظ	٢٦٤
١٨٢	شباك - ١٩٦٤ م .	فيكتور فازريللى	٢٦٥
١٨٣	مصر النيل الحياة - ١٩٩٧ م .	أحمد نوار	٢٦٥
١٨٤	أرنى - ١٩٦٨ م .	فيكتور فازريللى	٢٦٦
١٨٥	الإنسان والطاقة - ١٩٩٢ م .	أحمد نوار	٢٦٦
١٨٦	تآكل التربة خامات مختلفة (ب . ت) .	ناذلى مدكور	٢٩٢
١٨٧	تجريد - ١٩٥٥ م .	عبد الهادى الجزار	٢٩٢

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	اسم الفنان	رقم الصفحة
١٨٨	مادة ملونة جافة لتحضير ألوان التمبرا (ب . ت).	بدون اسم	٢٩٣
١٨٩	المواد والخامات (ب . ت)	٢٩٣
١٩٠	المواد والخامات لتحضير التمبرا (ب . ت).	٢٩٤
١٩١	قارئة الودع (ب . ت) .	جرجس لطفى	٢٩٤
١٩٢	تصوير جدارى (ب . ت)	بدون اسم	٢٩٥
١٩٣	صورة لصبي صغير (ب . ت)	٢٩٥
١٩٤	حى البلسترينا بالبندقية - ١٩٥٧ م .	أدهم وانلى	٢٩٦
١٩٥	مصارعة الثيران - ١٩٥٧ م .	أدهم وانلى	٢٩٦
١٩٦	بدون عنوان .	بخيت فراج	٢٩٧
١٩٧	بدون عنوان .	بخيت فراج	٢٩٧
١٩٨	زهريّة، كتالوج (٢٠٠٠) .	يحيى أبو حمده	٢٩٨
١٩٩	زهريّة، كتالوج (٢٠٠٠) .	يحيى أبو حمده	٢٩٨
٢٠٠	سفينة فضاء، مجموعة مراكب - ١٩٩٥ م .	رضا عبد السلام	٢٩٩
٢٠١	بدون عنوان كتالوج - (١٩٩٨) .	محمد خيرى	٢٩٩
٢٠٢	بدون عنوان كتالوج (١٩٩٩) .	سعد زغلول	٣٠٠
٢٠٣	بدون عنوان كتالوج (١٩٩٩) .	سعد زغلول	٣٠٠
٢٠٤	سيرة التعمير - ١٩٧٦ م .	حامد ندا	٣٠١
٢٠٥	المنزل دائماً هدفاً سهل - ١٩٩٣ م .	رضا عبد السلام	٣٠١
٢٠٦	تجريد - ١٩٦١ م .	عبد الهادى الجزار	٣٠٢
٢٠٧	عرائس ومواد مختلفة - ١٩٩٣ م .	فرغلى عبد الحفيظ	٣٠٢
٢٠٨	خامات مختلفة ، كتالوج معرض الفنان - ١٩٩٣ م .	فرغلى عبد الحفظ	٣٠٣
٢٠٩	بدون عنوان ، خامات حديثة .	وفيق المنذر	٣٠٣
٢١٠	الحلم والأسطورة والواقع (١٩٩٤ - ١٩٩٦) .	ناذلى مذكور	٣٠٤
٢١١	الحلم والأسطورة والواقع - خامات مختلفة (١٩٩٤ - ١٩٩٦) .	ناذلى مذكور	٣٠٤
٢١٢	لوحة " فلاحه فى الحقل " ١٩٤٩ .	صلاح طاهر	٣٨٦
٢١٣	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٣٨٦
٢١٤	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم فى لوحة "فلاحه فى الحقل".	إعداد الباحث	٣٨٧
٢١٥	تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٣٨٧
٢١٦	لوحة " من النوبة " ١٩٦١ م .	صلاح طاهر	٣٨٨
٢١٧	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٣٨٨

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	أسم الفنان	رقم الصفحة
٢١٨	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة " من النوبة "	إعداد الباحث	٣٨٩
٢١٩	تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٣٨٩
٢٢٠	لوحة " رباعي " ١٩٧٨ م .	صلاح طاهر	٣٩٠
٢٢١	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٣٩٠
٢٢٢	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة " رباعي " .	إعداد الباحث	٣٩١
٢٢٣	تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٣٩١
٢٢٤	لوحة " وردية الليل " ١٩٥٣ م .	حامد عويس	٤٠٥
٢٢٥	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٠٥
٢٢٦	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة "وردية الليل "	إعداد الباحث	٤٠٦
٢٢٧	تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٠٦
٢٢٨	لوحة " حماة الحياة " ١٩٦٨ م .	حامد عويس	٤٠٧
٢٢٩	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٠٧
٢٣٠	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة "حماة الحياة"	إعداد الباحث	٤٠٨
٢٣١	تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٠٨
٢٣٢	لوحة " ونام " ١٩٤٨ م .	حامد ندا	٤٢٨
٢٣٣	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٢٨
٢٣٤	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة " ونام " .	إعداد الباحث	٤٢٩
٢٣٥	تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٢٩
٢٣٦	لوحة " الفجر " ١٩٥٨ م .	حامد ندا	٤٣٠
٢٣٧	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٣٠
٢٣٨	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة " الفجر "	إعداد الباحث	٤٣١
٢٣٩	تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٣١
٢٤٠	لوحة " أوبريت السلام " ١٩٧٨ م .	حامد ندا	٤٣٢
٢٤١	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٣٢
٢٤٢	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة "أوبريت السلام"	إعداد الباحث	٤٣٣
٢٤٣	تحليل حركة اتجاه الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٣٣
٢٤٤	لوحة " الكورث الشعبي " ١٩٤٨ م .	عبد الهادي الجزار	٤٤٦
٢٤٥	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٤٦
٢٤٦	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة " الكورث الشعبي"	إعداد الباحث	٤٤٧

رقم الشكل	اسم العمل وتاريخ الإنتاج	أسم الفنان	رقم الصفحة
٢٤٧	تحليل حركة اتجاه الخطوط للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٤٧
٢٤٨	لوحة " السد العالي " ١٩٦٤ م .	عبد الهادي الجزار	٤٤٨
٢٤٩	تحليل خطي للعمل الفني السابق .	إعداد الباحث	٤٤٨
٢٥٠	تحليل خطي يوضح نوع التكوين المستخدم في لوحة "السد العالي "	إعداد الباحث	٤٤٩
٢٥١	تحليل حركة اتجاه الخطوط .	إعداد الباحث	٤٤٩

قائمة الملاحق

الملاحق	الموضوع	رقم الصفحة
١	استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين (الصورة الأولية).	٤٧٤ - ٤٧٥
٢	اسماء السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة).	٤٧٦
٣	استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين (الصورة النهائية).	٤٧٧ - ٤٧٨

الفصل الأول

مشكلة الدراسة

يتضمن هذا الفصل ما يأتي:

أولاً : خلفية الدراسة.

ثانياً : مشكلة الدراسة.

ثالثاً : فروض الدراسة.

رابعاً : أهداف الدراسة.

خامساً : أهمية الدراسة.

سادساً : مسلمات الدراسة.

سابعاً : حدود الدراسة.

ثامناً : منهج الدراسة.

تاسعاً : مصطلحات الدراسة.

عاشراً : إجراءات الدراسة.

أولاً: خلفية الدراسة:

إن الفن بما يحويه من مجالات مختلفة ومتنوعة يعتبر درباً مهماً من دروب الثقافة العامة والخاصة، ويعتبر ميراث الحضارات منذ آلاف السنين فلولا ما استطاع الإنسان أن يحظى بما وصل إليه من معارف ومفاهيم ومعلومات، كانت الأداة الفعالة في تقدم الأمم، ولها الفضل فيما وصل إليه الإنسان من تقدم ورقى.

ويعد التصوير مجالاً مهماً من مجالات الفنون التشكيلية لما له من المكانة الفريدة لأعمال المصورين عبر عصور التاريخ، فقد بدأ فن التصوير حينما رسم الفنان البدائي رسومه قبل أن يعرف الكتابة، وقبل أن يتمكن من بناء منزله أو نسج ملبسه، فالصور التي على جدران الكهف وسقفه صوراً غاية في الإبداع اتسمت بسمات تشكيلية مميزة تتمثل في :

" إدراك الخصائص والملامح الطبيعية لنموذج الحيوان، والإحياء في رسومه بالدرجات اللونية وبالحركة الحيوية للخطوط، تمثيل أكثر لجوانب التعبير في كل عنصر من عناصر الموضوع" (١٥٠ : ١٩) (*) . شكل (١) ص (١٤)

كما ظهر فن التصوير المصري القديم ، والذي كان ميداناً فسيحاً اتسم فيه المصور المصري ببراعة فائقة، وظل يمارس أعماله التصويرية بنجاح منذ الدولة القديمة حتى الدولة الحديثة، واتسمت أعماله بسمات خاصة تميز عمله عن العصور الأخرى مثل "جمال الخطوط وبساطتها ورشاقتها؛ وارتباط الكتابة باللوحات، وخط أرضي تقف عليه الوحدات، وظاهرة الشفوف، والمبالغة والحذف، والأسلوب الزخرفي ذو الطابع التسيقي المنظم، والتعبير عن البعيد والقريب بأسلوب خاص، والتصوير الجانبي ورمزية ودلالة الألوان، والصور المسطحة التي لا تجسيم فيه ولا أثر للظلال أو الضوء، والأسلوب التلخيصي في رسم الأشكال والعناصر" (١١٠ : ٥٦) شكل (٢، ٣) ص (١٥) .

وفي الفن القبطي تميزت أعمال التصوير بسمات خاصة مثل " البعد عن التجسيم ، وزخرفية الطابع ، لا ذاتية في الوجوه ، لا أثر للظل والنور فيها، وليست للصورة أبعاد وأعماق، وهي فضلاً عن ذلك بها قدرة التأثير - روحياً - على المشاهد" (١١٠ : ٩٥) شكل (٤، ٥) ص (١٦) .

واستمر المصور المصري في إبداعاته معبراً عن مجتمعه ملاحقاً ركب الحضارة حتى نرى أعماله في الفن الإسلامي تتسم بسمات تختلف عن المرحلة التي سبقتة وعن المراحل الأخرى، وهذه السمات المميزة تتمثل في:

(*) الرقم الأول بين القوسين يدل على رقم المرجع، والثاني يدل على رقم الصفحة.

"البعد عن التمثيل الواقعي خاصة في الأشخاص، والعناية بإبراز الشخصية الرئيسية في الصورة، والبعد عن تعبير العمق، وإهمال التجسيم مثل الظل والنور، واستخدام الألوان الزاهية، والإغراق في الطابع الزخرفي" (٦: ٣٥) شكل (٦، ٧) ص (١٧).

والفنان المصري المعاصر يعيش في عصر وبيئة تتمتع بحظ وافر من المستوى الثقافي، فلا شك أن ما تهدف إليه عناصره ومفرداته التشكيلية لم تصبح خاضعة للعقائد والمعتقدات الدينية التي كان يخضع لها الفنان البدائي، والفرعوني، والقبطي، والإسلامي، بل تهدف إلى ما وراء الطبيعة فيعبر عن مختلف صور الأحلام والنزعات والميول، وما يفعل به وجدانه من عوامل مختلفة.

"إن البدايات الأولى للفن التشكيلي المعاصر لا تمتد إلى أبعد من مطلع هذا القرن أو إلى نهايات القرن الماضي، وعلى الرغم من ذلك فقد حقق قفزات نوعية كبيرة مقارنة مع حداثة عهده، وأثبت وجوداً قوياً على الساحة الفنية ٠٠٠٠ فبدأ مقلداً للاتجاهات الفنية الغربية وسرعان ما ارتد وبفترة قياسية قصيرة ليعثر على شخصيته الفنية المتميزة والمتكاملة". (١٢٧: ١٢٥) وأخذ الفنان يبحث عن فن تشكيلي معاصر يمتلك هوية وجذوراً عميقة في البيئة المحلية، وتتمتع بملامح شخصية متفردة.

وحين نتحدث عن الهوية " لا نقصد أن يستخدم الفنان موتيفات إسلامية وفرعونية، فالأمر بعيداً عن الشكالية وقد أصبحت الآن التراثية من أبجديات ومفردات اللغة التشكيلية بما في ذلك عناصر ما قبل التاريخ، والبدائية، والفنون الشعبية، وناهيك عن التراث الإسلامي والقبطي والفرعوني، فقد انتشرت هذه العناصر والأساليب في أنحاء العالم بعد أن أصبحت شعوبه كأنها تحيا في قرية صغيرة بفضل التكنولوجيا ووسائل الاتصال السريع. (١٨٣: ١٤)

إن التاريخ القصير نسبياً للفن المصري المعاصر يشهد على حركته المطردة في اتجاه التعبير الواقعي من الحياة، ونحو تفهم أكثر اتساعاً لقضايا الواقع الاجتماعي، ومما لا شك فيه هو وجود تلك الإنجازات الابداعية التي ارتبطت بنشاطات الفنانين الكبار الذين وضعوا أيديهم على الموضوعات الخاصة المتنوعة لوسائل التعبير المختلفة وتعددية الوسائل الفردية والشخصية لاستيعاب التقاليد الفنية. (٣٠: ١٧)

ومن هنا تكونت الجماعات الفنية التي تلتف حول واحدة من قضايا الفكر والفن والسياسة ومن أبرز هذه الجماعات: "جماعة الفن والحرية ١٩٣٨ م، جماعة الفن المصري الحديث ١٩٤٦ م، وجماعة الفن المصري المعاصر ١٩٤٦ م". (١٤٠: ١١٨)

"وتعتبر هذه الجماعات الفنية نقطة تحول للفن التشكيلي في مصر، وكانت حركتهم هي الاتجاه الفني الوحيد تقريباً الذي يكشف صراحة عن التمرد على كل القديم وتمثله "جماعة الفن والحرية" واتجهت جماعة "الفن المعاصر" إلى الموضوع الشعبي حيث استطاع فنانوها أن ينفذوا إلى ما وراء

الظواهر الخارجية في الحياة اليومية وقد اقتربوا من عالم المعتقدات والأساطير الشعبية والرؤى الغيبية المتأصلة فيها، واتجهت " جماعة الفن الحديث " إلى البحث التشكيلي الجمالي عن شخصية فنية من خلال الأساليب الغربية الحديثة وصولاً إلى بعض أعضائها، حيث كان البعض الآخر لا يقف عند حدود البحث التشكيلي بل يتجاوزه إلى التزام الفن بمضامين اجتماعية، وكان ذلك استجابة للمد الثوري المتصاعد حينذاك " (٨٢ : ١١)

ولأن الفن المعاصر يعتمد على الأسلوب، فأصبح كل فنان يدرس ويبحث عن أسلوب ينفرده، لذا بدأت تظهر معالم الشخصية الفنية الفردية المستقلة في أعماله الفنية التي تميزه عن غيره من الفنانين .

" كما أن الأعمال الفنية لهذا العصر إن دلت على شيء فهي تدل على تغيير كبير في المفاهيم نتيجة لانعكاس الطابع العلمي الذي يتميز به هذا العصر لإبراز التعبير الفني التشكيلي من خلال طرق التنفيذ المختلفة، وهذا يعد مطلباً أساسياً تسعى التربية الفنية الحديثة إلى تحقيقه للعمل الفني لتنمية الابتكار كنتيجة لمزيد من التجريب بين الفنان والخامة وطرق الأداء المختلفة حيث أن للخامات دوراً كبيراً في تنمية جوانب الإبداع عند الفنان فقد توحى ألوان الخامات المختلفة وقيمتها السطحية وصفاتها الأخرى للفنان بابتكارات مختلفة في التكوين وقد يدفع اكتشافه لها بمعالجة جديدة للخامات، ويرضى إحساسه الفني المبتكر، فخامة جديدة قد تثير الفنان ليبدأ عملاً جديداً " (٣ : ٤)

إن الدراسة الوصفية التحليلية للتصوير المصري المعاصر بمصادر ومنابع رؤيته الفنية ، وأساليبه، وتقنيات خاماته المختلفة، وقيمه التشكيلية التي يذخر بها تدعونا لأن نستمد منه الكثير ، ومن أهمها قدرة الفنان على التفاعل مع البيئة، واستبطائه لأشكال تحوى صوراً لعناصر الطبيعة من حوله، مما ساعد على تجسيد فكره في مجموعة من الأشكال ذات الصفات المتميزة ، والقدره على صياغة الأشكال فوق قماش اللوحة عبر صيغة معاصرة مبتكرة .

وهذا ما يوضحه أشرف السيد العويلي (١٨ : ١٢٦ - ١٢٨) حينما تعرض لقضية الأصالة والمعاصرة في العمل الفني للفن التشكيلي المعاصر "فالأصالة هي الرؤية المعاصرة للتراث، لأننا حين نتعامل مع التراث، لا نتعامل معه كمادة خامة تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته ، وإنما نتعامل معه كموقف وحركة مستمرة ، تساهم في تطوير التاريخ وتغييره فأما المعاصرة فهي "كلما ارتبط العمل الفني بالعصر الذي أنتج فيه، كلما أعطاه ذلك قيمة وأصبح انعكاساً لمقومات عصره، وترتبط المعاصرة بالإبداع من حيث ابتكار أشكال سلوكية تتكيف مع البيئة الجديدة، والفن من أنماط السلوك الإنساني تتغير أشكاله بتغير العصور" .

ويضيف جمال رفعت لمعى (٤٦ : ٥٩) بأن "مفهوم الحداثة يقترب من المعاصرة، وقد استخدم مصطلح RENOVAE " عن التجديد فى الفن وهى محاولة يقوم بها الفنان أو مجموعة من الفنانين للوصول إلى أسلوب معاصر بتجديد فى المفاهيم والأساليب أو الخامات والأدوات المرتبطة بالإبداع الفنى ،أو إحياء فلسفات قديمة أو إعادة صياغة ممن تناوله الفنان من قبل فى صياغة معاصرة".

ومما يؤكد ذلك ما شار إليه (أرنهيم) ARNHEIM,R (٢١٤ : ١١٤) إلى الفنان ذو القدرة الخيالية العالية "الذى يخلق المواقف التى لم يفكر أحد من قبله فيها أو التى لا توجد وقد لا توجد بعد ذلك ، كما وصف الخيال على أنه إيجاد أشكال أو تصورات جديدة لمضامين قديمة وابتكار أشياء، ومواقف جديدة تكون لها قيمتها التفسيرية الأصلية".

مما سبق : يتضح أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة أهم السمات التشكيلية المميزة - أساليب ، وتقنيات الخامات المختلفة، وقيم تشكيلية - فى أعمال بعض الفنانين المصورين المصريين المعاصرين ومنابع رؤيتها الفنية واستلهاها...سواءً أكان هذا الاستلهاً استلهاً للرموز والأساليب، أو التكوين وطريقة توزيع العناصر أو القيم الفنية والتعبيرية أو التقنيات وطرق الأداء المستخدمة .

كما أن دراسة وتحليل وتصنيف أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين فى الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧ م . مع عمل تصنيف مبنى على أسس علمية وفنية يعد تأريخاً وتأصيلاً لدورهم كمصورين مشاركين فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة ، وخاصة أن الدراسات السابقة قد ركزت على الجانب التاريخى لمشاركة الفنان فى الحركة الفنية ولم تعط الدراسة السابقة الأهمية للجانب الفنى بالقدر الكافى من خلال الاستفادة من أساليبهم الذاتية وطرقهم الفريدة المرتبطة بالبيئة والتراث الفنى المصرى فى إبراز الجانب التعبيري والتقني لدى دارسى التربية الفنية لما يتميزون به من أساليب متباينة.

ومن جانب آخر فإن الدراسة الحالية تسعى إلى الكشف عن السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المؤثرين فى حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر، والذين وردا ذكرهم فى كتابات أو بحوث سابقة أو تعليقات إخبارية لا ترقى إلى درجة الدراسة والبحث.

كما أنها تسعى الى توصيف وتصنيف وتحليل بعض أعمالهم التصويرية بالقدر الذى يتناسب مع دورهم ومكانتهم ومساهماتهم فى حركة الفن التشكيلى المصرى لاستخلاص أهم السمات التشكيلية المميزة فى أعمالهم ومدى تأثيرها على تطور أسلوبهم الفنى الذى أثرى الجانب التعبيري والتقني باللوحة التصويرية.

ثانياً: مشكلة الدراسة :

فى ضوء ما سبق : تتحدد مشكلة الدراسة فى الإجابة على السؤال الآتى:

"هل يتأثر تطور الأسلوب الفنى بالسمات التشكيلية التى تميز أعمال بعض

المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) ؟"

ويتفرع من السؤال الرئيسى السابق بعض التساؤلات الآتية :

- ١- ما السمات التشكيلية ومصادر الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر ؟
- ٢- ما الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر ؟
- ٣- ما العلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة فى التصوير المصرى المعاصر ؟.

ثالثاً: فروض الدراسة :

تسعى الدراسة إلى التحقق من صحة الفروض الآتية :

- ١ - هناك سمات تشكيلية مميزة فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين يمكن التعرف عليها وتحديدتها وتصنيفها .
- ٢ - يتأثر الأسلوب الفنى ببعض السمات التشكيلية التى تميز أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) .

رابعاً: أهداف الدراسة :

- ١ - دراسة أثر السمات التشكيلية على تطور الأسلوب الفنى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) .
- ٢- دراسة مفهوم السمات التشكيلية ومصادر الرؤية الفنية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
- ٣ - دراسة الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة التى يستخدمها بعض المصورين المصريين المعاصرين .
- ٤ - دراسة لبعض العلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

خامساً: أهمية الدراسة :

ترجع أهمية الدراسة إلى أنها تسهم فيما يأتى :

- ١ - تعرف السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وكيفية تأثيرها على تطور أسلوبهم الفنى .

- ٢- الحفاظ على التراث التاريخي، من خلال دراسة منابع ومصادر الرؤية الفنية لدى بعض المصورين المصريين المعاصرين، وتوجيه نظر دارسي التربية الفنية إلى إدراك قيمة هذا التراث لرفع مستوى الإحساس ببيئتهم والتمسك بتراثهم ، مما ينعكس على أسلوبهم الفني.
- ٣ - إيجاد حلول جديدة للوحة التصويرية من خلال دراسة أساليب، وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصري المعاصر.
- ٤ - تعرف بعض العلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.
- ٥ - توصيف وتصنيف وتحليل أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين من خلال السمات التشكيلية المتضمنة بها.

سادساً : مسلمات الدراسة :

تستند الدراسة الحالية على المسلمات الآتية:

- ١- مجال التصوير أحد المجالات الأساسية التي يحتاجها طلاب التربية الفنية .
- ٢ - أعمال رواد الفن التشكيلي المصري المعاصر تحوى سمات تشكيلية مميزة .
- ٣ - يعد مجال التصوير محور مهم من محاور الفن التشكيلي منذ القديم إلى الحديث.
- ٤ - يمكن تعرف تطور الأسلوب الفني في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) من خلال استخدام أدوات البحث المناسبة.
- ٥ - أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين تحوى قيماً تشكيلية مميزة يمكن الاستفادة منها.
- ٦ - إن اكتساب خبرة تحليل صور الفنانين تعد ضرورة فنية وتربوية، ومكملة للرؤية الفنية للطبيعة ولممارسة عملية الإبداع أو التعبير الفني عن الطبيعة.

سابعاً : حدود الدراسة :

١ - عينة الدراسة :

مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين المختارة من قبل لجنة الخبراء المتخصصين في التربية الفنية والفنون الجميلة في الفترة من (١٩٣٦م حتى ١٩٦٧م) أى من نهاية الحديث حتى منتصف الستينات.

وذلك للأسباب الآتية:

- تعتبر هذه الفترة فترة بنائية والتي بنى عليها الفكر المصري المعاصر.
- تمثل هذه الفترة عصر نهضة فنية في مصر ليست في الفن التشكيلي فقط بل في شتى فروع الفن.

- تعد فترة النمو الفنى للفن التشكلى المعاصر .
- عام ١٩٣٦م : يعتبر فترة البعثات العلمية الحديثة .
- عام ١٩٦٧م : يعتبر فترة الهدم والنكسة .

٢ - أدوات الدراسة :

أ- استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين، والتي تظهر أعمالهم مجموعة من (مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية) . (من اعداد الباحث)

ب- نموذج تحليل الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين للوقوف على السمات التشكيلية المميزة - مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والعلاقات والقيم التشكيلية - المتضمنة فى أعمالهم. (من اعداد الباحث).

ثامناً : منهم الدراسة :

تعتمد الدراسة الحالية على المنهجين الآتين : الوصفى والتحليلى ، ويتضمن جانبين : الجانب الأول: تستخدم الدراسة المنهج الوصفى فى دراسة وتوصيف وتصنيف أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين من خلال ترتيبها زمنياً، وتصنيفها تشكلياً كلاً حسب أساليبه وتقنيات خاماته المختلفة وقيمه التشكيلية، بالإضافة لدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر .

الجانب الثانى: كما تستخدم الدراسة المنهج التحليلى؛ وذلك لتحليل أعمال بعض المصورين (عينة الدراسة) للوقوف على أهم تلك السمات - مصادر ومنابع الرؤية الفنية، الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، العلاقات والقيم التشكيلية - المميزة لكل منهم .

تاسعاً : مصطلحات الدراسة:

١- السمات التشكيلية plastic characteristics

قبل أن نعرف السمات التشكيلية يجب أن نعرف مصطلح السمات، حيث تعددت تعريفات علم النفس للسمات فعلى سبيل المثال يعرف "أحمد محمد عبد الخالق" (١٣ : ٦٧) السمة على أنها "خصلة أو خاصية أو صفة ذات دوام نسبى يمكن أن يختلف فيها الأفراد التى تميز بعضهم عن بعض أى أن هناك فروقا فردية فيها " وتعرف السمة أيضا بأنها " هى العلامة الظاهرة أو الصفة المميزة للشئ،

والتي تميزه عن بقية الأشياء أو هي الخاصية أو الصفة التي تميز عنصر من عناصر الصورة فتجعل مظهره يختلف عن العناصر الأخرى" (١٠٨ :) .

ومصطلح السمات (characteristics) " يقصد بها الملامح المميزة والخصائص التي ترسم صورة واضحة للشيء وتجعلنا نتعرف عليه بسهولة ويسر" (١٠٦ : ٩)
كذلك يقصد بالسمات " التقنية المتصلة لعمليات التشكيل سواء أكانت تصويراً أم نحتاً أم عمارة، وهي التي يختص بها فن قائم بذاته وتجعلنا نفرق بينه وبين فن آخر ، ويشتمل هذا المصطلح على توصيف العمل الفني للتعرف على كنهه ومكونات وطريقة معالجته تشكلياً" (٢٢٦ : ٢١٢) .
ويقصد بالسمات التشكيلية إجرائياً في هذه الدراسة: مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والعلاقات والقيم التشكيلية التي يتناولها المصور المصري المعاصر، والتي تميزه عن غيره من المصورين، وتجعل المتلقى من السهولة واليسر أن يتعرف على شخصيته من خلال قراءة أعماله الفنية.

٣- التصوير : painting

يتفق كل من "برنارد مايرز" (٣٣ : ١٤٩) ، "محمود البسيوني" (١٧٠ : ٢٩، ٢٧) ، "إبراهيم عيسى" (٤ : ٣) على أن " التصوير -الأداة - فن توزيع الأصباغ والألوان على سطح مستو من أجل إيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملمس ، مبنى من مجموعة إيقاعات تتضمن الغوامق والفواتح والتعامد والأفقية والطول والقصر والقرب والبعد ، والالتقاء والافتراق والتجمع والبعثرة ، والحركة والسكون والتباين والتوافق . كل هذا بلغة الخط والمساحة والكتلة وملامس السطوح وألوانها على أن كل شيء يتوقف في النهاية على الصياغة الموحدة التي تحمل هذه الإيقاعات في نفس الرائي "

وتؤكد "روزو عمر عبد العزيز" (٧٢ : ١٦) هذا التعريف السابق للتصوير وتقول بأن "التصوير من ناحية الأداء هو فن توزيع أصباغ ألوان مائية على سطح مستو " (قماش أو لوحة ذات إطار أو جدار ، أو ورق أو خشب) ، من أجل إيجاد الإحساس بالبعد الثالث وبالحركة والملمس والشكل أو الإيحاء ، ومن المعروف أنه بواسطة أساليب الأداء هذه يعبر عن القيم الذهنية والعاطفية والرمزية والدينية وقيم ذاتية أخرى " .

ويذكر "هربرت ريد" (٢٠٨ : ٧٤) أن "بول سيزان" يعرف التصوير بأنه "تسجيل الاحساسات اللونية كما يذكر "شاكر عبد الحميد" (٨٦ : ٢٠) "أن التصوير يعتبر وسيلة من وسائل الاتصال المهمة، وطريقة للإخبار ونقل تراكم المعرفة عبر أجيال عديدة ومتتالية "، ويعرف "ليوناردوا دافنشي"

(١٤٣ : ٢٥٩) التصوير بأنة "إنشاء الأضواء والظلمات وخلطهما معاً بالألوان على تباينها سواء أكانت بسيطة أم مركبة "

ويتفق الباحث مع التعريفات السابقة في التعريف الاجرائي لمصطلح التصوير بالدراسة الحالية.

٣- التصوير المعاصر : contemporary painting

يعرفه "إبراهيم عيسى عبد الحافظ " (٣ : ١٠) بأنه "عبارة عن التصوير ذى البعدين الذى يعتمد فى أدائه على المواد الحديثة أو الخامات الغير تقليدية فى بناء العمل التصويرى ليتمشى مع فلسفة العصر ونظيرته لمهمة الفنون الحديثة فى إبراز تقنيات مبتكرة بواسطة خامات ذات طبيعة خاصة تساعد الفنان على إيجاد حلول تشكيلية جديدة بالإضافة إلى تأكيد بعض جوانب التعبير المساعدة عنده فى البناء التشكيلي إضافة إلى تأكيد بعض الجوانب كعنصر الحركة فى العمل الفنى "

كما يعرفه "حسن محمد حسن " (٥٣ : ١٣٢) بأنه "طاقات التخطيط والتلوين التى تتمخض عن صور ذات أشكال مشوهة وألوان صارخة أو متنافرة كى تعطى الشكل الجوهري الذى يعبر عن المطلق المشاهد للأشياء أى الحقيقة الكامنة فيها بحسب نظريات الفن المعاصر ، حيث تزود تلك الطاقات العمل الفنى بخطوط خارجية وألوان للأشكال ، تكون مع انحرافها عن أوضاعها الطبيعية ذات طابع جمالى فى إيقاعاتها وانسجام ألوانها، وبهذا تخدم تلك الطاقات الاتجاهات الفنية المعاصرة والمستحدثة بابتكارات لا حصر لها من التكوينات ".

٤- التصوير المصرى المعاصر contemporary egyptian painting

يعرفه "حسن محمد حسن" (٥٣ : ١٣٢) " بأن المذاهب الحديثة قد استطاعوا أن يستخدموا وأن يبتكروا أساليب فنية جديدة، لم تكن معهودة من قبل فى القرون السابقة للقرن العشرين، وذلك عن طريق تلك المحاولات الإبداعية التى اتخذت شتى الطرق الأدائية فى مختلف مبدعاتهم الفنية.. بحسب نظريات الفن المعاصر".

كما يعرفه أيضاً "جمال حمدان" (٤٥ : ٦٥٨) بأنه وجود خصائص وسمات معينة فى تصوير فناني مصر انعكست بالضرورة على فنهم، وأيضاً تأثرت بفنون الحضارات الأخرى وفكرها، وساعد ذلك على تشكيل ملامح التصوير المصرى المعاصر باتجاهاته ونزعاته المختلفة وقد شملت لفظة ملامح، صفات، وسمات، ودلائل، ومعانى، ورموز، وتقاليد، ومؤشرات، وموضوعات لتحقيق الشخصية الفنية المصرية.

ويستفق الباحث مع تعريف جمال حمدان كتعريف إجرائي لمصطلح التصوير المصري المعاصر في الدراسة الحالية.

٥- القيم التشكيلية: Plactical Value

يقصد بالقيم التشكيلية "بأنها العلاقات التنظيمية الناجحة للعناصر، وما تظهره من قيم وأسس في تحقق وحدة العمل الفني؛ بما يتفق ومضمونه وفكرته وهي الجانب المادي الذي يمكن اختياره وتقييمه في العمل لارتباطه المباشر بصياغة الشكل والخامة "عناصر التشكيل" (١٥١ : ٣١). كما يعرفها " أمجد صلاح التهامي" (٢٠ : ٣٢) "بأنها مجموعة العلاقات التنظيمية المادية التي يمكن قياسها لارتباطها بصياغة الشكل والخامة وما تعكس من قيم تحقيق وحدة العمل وما يتفق مع مضمونه".

ويستفق الباحث مع التعريفات السابقة في التعريف الإجرائي لمصطلح القيم التشكيلية بالدراسة الحالية .

٦- الأسلوب التشكيلي (الفنى):

يعرف "ذكرى إبراهيم" (٧٠ : ١١) الأسلوب على أنه "تلك العملية الإرادية التي تعبر عن نشاط تنظيمي يرفض المصادفات وينشد أرقى الأشكال". ويعرف "مجمع اللغة العربية الأسلوب على أنه" الطريقة ويقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: أى طريقته ومذهبه، وطريقة الكاتب في كتابته، والجمع أساليب". ويعرفه كمال دسوقي بأنه "منوال عرض مميز من تأليف الأدب والموسيقى والنقش والنحت، وهو طريقة المرء الفردية والمميزة لطبع له في الإحاطة بحاجاته وأمانيه". (١٦١ : ١١)

كما يعرف الأسلوب التشكيلي (الفنى) إجرائياً في هذه الدراسة : بأنه عملية الأداء التي يقوم بها المصور المصري المعاصر والتي تميز إنتاجه والمتضمن لمصادر ومنابع الرؤية الفنية والأساليب وتقنيات الخامات المختلفة والقيم المحددة لمقومات العمل التشكيلية.

عاشراً: إجراءات الدراسة:

اجريت الدراسة تبعاً للخطوات الآتية:

- ١- تم الاطلاع على أهم المراجع والدراسات العربية والأجنبية والتي تناولت ما يأتي:
 - أ- مصادر ومنابع الرؤية الفنية في التصوير المصري المعاصر.
 - ب- أساليب وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصري المعاصر والتي يمكن من خلالها تحقيق أهداف الدراسة.
 - ج - بعض العلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.

- ٢ - تم تحديد الحقبة الزمنية التي أمكن الاستفادة منها في موضوع الدراسة.
- ٣ - تم تحديد مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) من خلال استطلاع رأى السادة المحكمين (*) وفق الشروط والقواعد الآتية:
 - أ- فنان مصرى.
 - ب- من رواد الحركة التشكيلية المعاصرة فى الفترة من (١٩٣٦م إلى ١٩٦٧م).
 - ج- أعماله تتميز بسمات تشكيلية مميزة تميزه عن غيره من الفنانين.
 - د- أثر فى الحركة التشكيلية من خلال فكره الفنى وأسلوبه الآدائى وأعماله المتعددة.
 - هـ- شارك فى المعارض العامة والخاصة بمصر والخارج.
 - و- له مقتنيات عديدة.
- ٤- تم جمع الأعمال الفنية الخاصة بمجموعة المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) من خلال تسجيلها (صور معتمة) واختيار الأعمال التى حققت أهداف الدراسة وفروضها.
- ٥- تم توصيف أعمال المصورين المصريين المعاصرين، والتى أمكن الحصول عليها، وترتيبها زمنياً، وتصنيفها تشكيمياً، كلاً حسب مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية لديهم.
- ٦- تم تحليل الأعمال الفنية والتي اختيرت للوقوف على السمات التشكيلية المميزة وذلك من خلال:
 - أ- تحديد العمل.
 - ب- تحديد تاريخ وموضوع كل عمل.
 - ج- تحليل العمل خطياً للبحث عن نوع التكوين المستخدم.
 - د- المؤثرات الفنية والثقافية فى حياة الفنان وتأثيرها على النتاج الفنى.
 - هـ- إبراز الخبرات الخاصة بالفنان، واستخلاص أهم السمات التشكيلية للعمل الفنى من خلال:
 - المضمون ومنابع الرؤية الفنية .
 - أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية .
 - العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى.
- ٧ - تم الوقوف على أهم نتائج التحليل وذلك من خلال الكشف على أهمية الأتى:
 - أ - مصادر ومنابع الرؤية الفنية لدى الفنانين المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) .
 - ب- تطور الاساليب وتقنيات الخامات المختلفة لدى الفنانين المصورين المعاصرين (عينة الدراسة) .

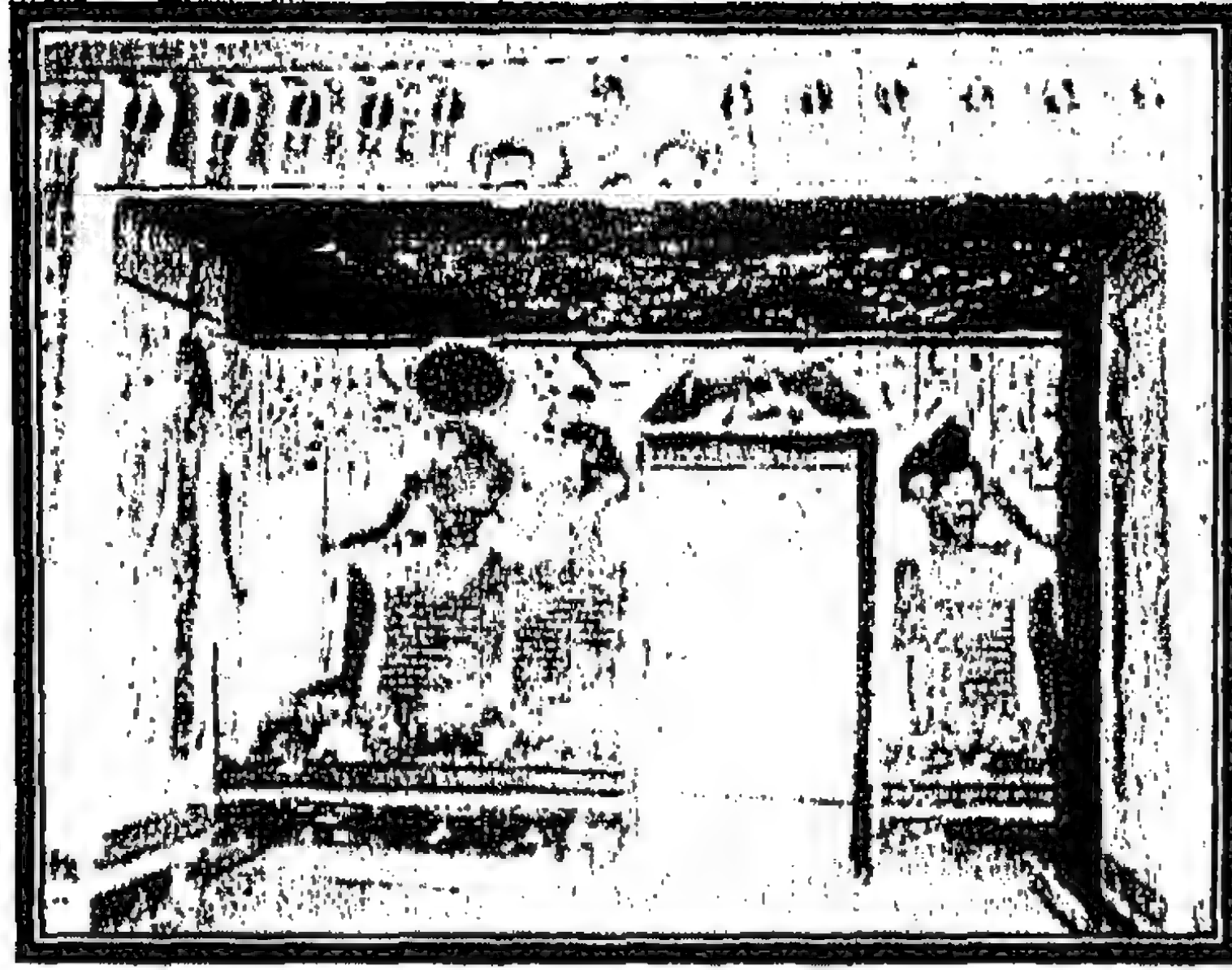
(*) خبراء فى الفن التشكيلى والتربية الفنية والفنون الجميلة.

جـ- العلاقات والقيم التشكيلية الخاصة بأعمال فناني التصوير المصرى المعاصر (أفراد عينة الدراسة)

- ٨- تم الوصول إلى نتائج الدراسة وتصنيفها حسب افراد العينة ومدى ارتباط كلاً منهم بمصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والعلاقات والقيم التشكيلية .
- ٩- التوصيات والبحوث المقترحة .



شكل (١) الخيول وحيوان البيزون، رسم ملون من أعمال الفنان البدائي
على جدران الكهوف، كهف لاسو (من ١٥ إلى ٩ آلاف سنة قبل الميلاد)
(١٤٩ : ٢٨٤)



شكل (٢) منظر معماري - مقبرة نفرتاري
الدولة الحديثة. (٤٩ : ١٣٩)



شكل (٣) تصوير جداري - قنص الطيور
مقبرة (منا) طيبة. (٤٩ : ١٢٠)



شكل (٤) تفصيلية من أيقونة الفرسك ، تتناول
موضوع الصعود ، القرن السادس
(٢٨ : ١٢٩)



شكل (٥) أيقونة تمثل زيارة الأنبا انطونيوس
والأنبا بولس في الغار ، المتحف القبطي
القرن ١٨ م (٥٦ : ١٨٠)



شكل (٦) حوار في قرية - رسم مطبوع عل ورق
 ٢٦ x ٣٤سم منمنمة من مخطوطة يحي الواسطي
 ٢٣٧م. (٤١ : ٣٦)



شكل (٧) تصوير إسلامي - على رضا ، ١٦٥٠
 مدرسة بيكانيز. (٣٨ : ٣٧)

الفصل الثانى

البحوث والدراسات السابقة

يتضمن هذا الفصل ما يأتى:

أ- المحور الأول:

دراسات تناولت مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير
المصرى المعاصر.

ب- المحور الثانى:

دراسات تناولت الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير
المصرى المعاصر.

ج- المحور الثالث:

دراسات تناولت العلاقات والقيم التشكيلية وأهميتها فى البناء
التشكيلى المصرى المعاصر.

البحوث والدراسات السابقة:

يتناول هذا الفصل أهم البحوث والدراسات السابقة المرتبطة بهذه الدراسة الحالية والتي أجريت في مجال التصوير المصري المعاصر، والتي - قام الباحث جاهدًا بالحصول على أكبر قدر منها عن طريق عمل مسح بالكمبيوتر، مجلة Art Education بالإضافة إلى ملخصات البحوث العلمية العالمية Dissertation Abstracts International، كما تم الحصول على مجموعة كبيرة من الدراسات المرتبطة الموجودة في المعاهد والجامعات المصرية المختلفة، وعلى ضوء ذلك استطاع الباحث التوصل إلى بعض الدراسات الأجنبية المرتبطة بمشكلة الدراسة بجانب الدراسات العربية، والتي قسمها إلى ثلاثة محاور رئيسية:

- أ- المحور الأول: دراسات تناولت مصادر ومنابع الرؤية الفنية في التصوير المصري المعاصر.
- ب- المحور الثاني: دراسات تناولت الأساليب والتقنيات المختلفة في التصوير المصري المعاصر.
- ج- المحور الثالث: دراسات تناولت العلاقات والقيم التشكيلية وأهميتها في البناء التشكيلي المصري المعاصر.

أولاً: المحور الأول

دراسات تناولت مصادر ومنابع الرؤية الفنية في التصوير المصري المعاصر.

١- دراسة روز رافت ذكي (٢٠٠١) (٦٨):

وعنوانها:

"التراث الفني كمصدر للرؤية الفنية في ضوء مفهوم التعددية الثقافية لتدريس التصوير لطلاب التربية النوعية"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يلي.

- كشف دور التعددية الثقافية في تنوع مصادر الرؤية لمصري ما بعد الحداثة .
- التأكد من خلال التعددية الثقافية بالنسبة للتربية الفنية على انعكاس المفاهيم في الحضارات المختلفة وتأثيرها على بعضها البعض فنتجنب عامل التكرار .
- تعزيز مصادر الرؤية، والإلهام كمدخل لوحدة تدريسية في مجال التصوير .
- تهدف الدراسة إلى تنوع مصادر الرؤية وتعددتها في تنمية مهارات وقدرات طلاب الفرقة الرابعة بكلية التربية النوعية جامعة الإسكندرية في مجال التصوير .

وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي للإعمال التصويرية المعاصرة والتاريخية بالإضافة إلى المنهج التجريبي للوحدة التدريسية على بعض طلاب الفرقة الرابعة بكلية التربية النوعية جامعة الإسكندرية شعبة التربية الفنية.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها.

- تنوع مصادر الرؤية أدى إلى تنوع طرق التعبير الفني لمصوري ما بعد الحداثة
- أن مفهوم التعددية الثقافية في الفن استمر في حضارات مختلفة ويمكن التعلم من التراث الفني عن هذا المفهوم .
- تتشابه الحضارات المختلفة في كثير من معتقداتها كما لعبت الأسطورة دوراً هاماً في تكوين ثقافة كل شعب .
- انتقال وتشعب الوحدات والرموز عبر الحضارات القديمة كما كانت الكتابة والزخرفة أساسية في رسوم هذه الحضارات .
- التجريب والبحث في الخامات وتأصيل المفاهيم الثقافية للحضارات القديمة تساعد المصور على اكتشاف الجديد من موضوعات التعبير .
- الأثر القوي للبيئة على المنتج الفني واختيار الموضوع واللون والخامة .
- التراث والطبيعة المعلم الأول للمصور القديم والحديث.
- إطلاق الحرية للطالب في استخدام الخامات واختيار اللون والرمز والوحدة وطريق التعبير الذي أدى إلى زيادة ثقة الطالب بنفسه وقدرته على تعبير مبتكر وتقبله لمادة التصوير.
- تفهم السبع الاجتماعي والثقافي المؤثر على الحضارات القديمة من خلال العمارة والأدوات والوسائل والخامات المستخدمة يساعد على تدعيم عمليات التعبير الفني .
- التعرض لحضارات مختلفة يساعد على نمو قدرة الطلاب للتحكم في استخدام الخامات
- التراث الإنساني الفني معين خصب لطالب الفن في استقاء المعلومات وحرية التعبير وتأصيل الجذور الإنسانية للشعوب والهوية الشخصية .

نتائج:

أوجه الشبه :

يتمثل أوجه الشبه في أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية في تناول التراث الفني كمصدر للرؤية الفنية ، مما يؤكد ويدعم الدراسة الحالية.

أوجه الاختلاف :

بينما يتمثل أوجه الاختلاف في أن هذه الدراسة تتناول التراث الفني كمصدر للرؤية الفنية في ضوء التعددية الثقافية أما الدراسة الحالية فهي تركز على تناول التراث الفني كمصدر أو منبع للرؤية الفنية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

٢ - دراسة سامى عبد الفتاح البلشى (٢٠٠١) (٧٦):

وعنوانها:

"التعبير عن الأحداث السياسية فى التصوير المصرى المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى:

- أ- توجيه دراسة الفن من خلال العمق السياسى والفكرى للفنان.
 - ب- توضيح ظاهرة الفن اجتماعياً وسياسياً.
 - ج- العمل على أن يسهم الفن بشكل إيجابى فى التعبير عن الواقع وصياغة التاريخ.
 - د- الكشف عن دور الفن فى تنمية الوعى السياسى للمجتمع المصرى خلال الحقبة (١٩١٩ - ١٩٧٠) وانعكاس ذلك على التصوير المصرى المعاصر.
- واتبعت الدراسة المنهج الوصفى؛ لتوصيف وتحليل الحياة السياسية فى الفترة المحددة فى البحث للكشف عن الدور السياسى وأثره على التصوير المصرى فى نماذج من الفن المصرى المعاصر.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

- كلما ارتبط الفنان بالمجتمع الذى يعيش فيه وتزوده بقدر كاف من المعرفة السياسية التى يعيشها مجتمعه كانت أهدافه أكثر وعياً وأكثر تقدمية وأكثر صدقاً بشرط أن يكون حراً فى تناول موضوعاته بعيداً عن التأثير عليه أو تبعيته وخضوعه لتوجيهات الآخرين، أو التنازل من أجل مسايرة الموجات الجديدة بدون وعى.
- أن الفنان المصرى المعاصر عبر عن الأحداث التى تعرض لها، وما يميز هذا الفن أنه ينتمى إلى البيئة من خلال استلهام الفنان من التاريخ والزخارف العربية.
- أن الأعمال الفنية التى تعبر عن الأحداث لا تنتمى إلى اتجاه فنى واحد، ولكن كل فنان يعبر بأسلوبه وبالاتجاه الذى ينتمى إليه عن الأحداث التى أثرت فيه.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى تناول موضوع التصوير المصرى المعاصر بالإضافة إلى تناول المنهج الوصفى التحليلى فى توصيف وتحليل أعمال الفنانين فى الفترة الزمنية المحددة بالبحث.

أوجه الاختلاف:

تتمثل أوجه الاختلاف فى أن هذه الدراسة تقوم بتوجيه دراسة الفن من خلال العمق السياسى والفكرى للفنان، وتوضح ظاهرتيه اجتماعياً وسياسياً، بينما تقوم الدراسة الحالية على تناول السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين، وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

٣- دراسة فكرى محمد عكاشة حسن (٢٠٠٠) (١٣٨):

وعنوانها:

"الجوانب الفلسفية والجمالية فى استلهاام الطبيعة لمدرسة الفن والحياة لحامد سعيد كمدخل لاستحداث صياغات جديدة فى الرسم والتصوير" ، وقد هدفت هذه الدراسة إلى:

- التعمق فى النظم الموجودة فى الطبيعة واستخراجها وارتباطها بالكلية الكونية، والبحث عن الجوهر فى التراث المصرى النابع من وجدان هذا الشعب والوصول إلى فن مصرى معاصر، والتعرف على الأحوال الفلسفية لمدرسة "الفن المعاصر".
- الكشف عن الجوانب والأبعاد الجمالية فى الأعمال الفنية لمدرسة الفن والحياة، خاصة فى الرسم والتصوير.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

- اشتراك كل الأعمال الفنية التى يمارسها أعضاء جماعة الفن والحياة فى أنها تصب فى حياة الناس فتكسبها البهجة والمعنى.
- الرؤية الكونية لأصدقاء الفن والحياة جمعت بين الرؤية الدقيقة، والتأمل العميق والقدرة على استخدام قدرات الإنسان البصرية والبصيرية، العقلية والحدسية، ونظرة المتأمل وبصيرة المتصوف، فى كشف حقائق الوجود الكونى.
- الفن مهما اختلفت مظاهره مرتبط بالحياة أشد الارتباط؛ لأنه ينقى الحياة ويصورها ويعيد تشكيلها لتظهر أكثر نظاماً، فالفن والحياة مرتبطان أحدهما يعطى للآخر ويؤثر فيه ويتأثر به، والفن أداة التعبير عن العقيدة فى أسمى مظاهرها.
- تتحقق المعاصرة من خلال الأصالة ، واستحالة النمو بدون الجذور كما نادى حامد سعيد .
- الشخصية بالنسبة لمدرسة الفن والحياة هى الشخصية المتكاملة فى بنائها السليم والتى ترتبط بالحرية، والحرية هى الخلاقة المتمركزة المبدعة، والإبداع لا يبنى بعشوائية، وإنما يتم من خلال إنسانية تشع بالقيمة وتتمتع بالمثل والاستواء.

نتيجة:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى التوصل إلى أهمية جوهر التراث المصرى كمصدر

للوصول إلى فن مصرى معاصر.

أوجه الاختلاف:

تختلف هذه الدراسة عن الدراسة الحالية فى أنها تقوم بالكشف عن الجوانب والأبعاد الجمالية فى الأعمال الفنية لمدرسة الفن والحياة، بينما تقوم الدراسة الحالية بالكشف عن القيم التشكيلية والتقنيات الفنية وأساليب المعالجة التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين فى الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧م.

٢- دراسة أحمد عبد الله محمد (٢٠٠٠م) (١٠):

وعنوانها:

"التجريدية فى النحت المصرى المعاصر والإفادة منها فى مجال التربية الفنية"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يلى:

- أ- تعرف أهم العوامل التى ساعدت على ظهور التجريد فى النحت المصرى المعاصر.
 - ب- دراسة القيم الفنية فى أعمال بعض النحاتين المصريين، والذين يغلب التجريد على أسلوبهم الفنى.
 - ج- تباين وتحليل أساليب تناول التجريد فى النحت المصرى المعاصر.
- واتبعت الدراسة المنهج الوصفى والتحليلى، وتوصلت إلى مجموعة من النتائج أهمها:
- أن لكل نحات مصرى معاصر سماته الفنية وأسلوبه المميز له، حتى لو كان هناك اتجاه فنى معين يجمعهم، وقد يجمع الفنان الواحد بين أكثر من أسلوب نتيجة للحرية التى أتاحها الفن الحديث للفنانين.
 - أن الفنان المصرى المعاصر فى مجال النحت له دور بارز فى التكيف مع البيئة، والاندماج مع المجتمع بكل عاداته وتقاليده، وقد أثمر ذلك على إنتاج العديد من المنحوتات التى تحمل خصائص البيئة والثقافة المصرية.

نتيجة:

أوجه الشبه:

تتمثل أوجه الشبه فى أن هذه الدراسة تتناول الفن المصرى المعاصر بالإضافة إلى استخدام المنهج الوصفى والتحليلى.

أوجه الاختلاف:

- أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة القيم الفنية فى أعمال بعض النحاتين المصريين والذين يغلب التجريد على أسلوبهم الفنى.
- أما الدراسة الحالية فتقوم بدراسة العلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.
- أن هذه الدراسة تقوم بتباين وتحليل أساليب تناول التجريد فى النحت المصرى المعاصر.

- أما الدراسة الحالية تقوم بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، أساليب وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصرى المعاصر.

٥- دراسة إيناس أحمد عزت أحمد حماد (٢٠٠٠م) (٢٢):

وعنوانها:

"البيئة والتراث في إنتاج المصورات المصرية"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

أ- الكشف عن دور البيئة والتراث في إنتاج الفنانين المصريين في مجال التصوير، وذلك بإلقاء الضوء على إنتاجهم مع بيان التواصل في تاريخ حركة التشكيل المصرى.

ب- دراسة وتحليل وتصنيف أعمال المصورات المصريين وأساليبهم المختلفة بحثاً عن الفكر الإبداعي والابتكار الذى تتسم به أعمالهم.

ج- الاستفادة من الأساليب الذاتية والأنماط الفردية للمصورات المصريين، وكيفية معالجتهن للموضوعات المختلفة في فتح آفاق متباينة وواسعة نحو ابتكار صيغ جديدة تكون عوناً للدارسين في انطلاق قدراتهم الإبداعية.

واتبعت الدراسة المنهج الوصفى القائم على تحليل مختارات من أعمال المصورات المصريين، وذلك لاستخلاص الأساليب الذاتية والأنماط الفردية للمصورات المصريين (الرواد) بحثاً عن الفكر الإبداعي والابتكارى الذى تتسم به أعمالهم؛ سعياً لفتح آفاق واسعة نحو ابتكار صيغ فنية جديدة فى الأعمال الفنية التصويرية تكون عوناً للدارسين فى انطلاق قدراتهم الإبداعية بما يحقق ثراء العمل الفنى تقنياً وتعبيراً.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج والتى صنفها الدراسة إلى محورين:

المحور الأول: سمات خاصة بإبداع الفنانين والذى ينقسم إلى جزئين:

أ- خصائص عامة.

ب- خصائص فردية.

أ- من الخصائص العامة:

- تميز إنتاجهم بأنه يرتبط ارتباطاً شديداً بالخصوصية المصرية، ويبتعد عن الإبحار في محيطات الاغتراب.

- نهلن جميعاً من فنون الحضارات المختلفة (الفن المصرى- الفن القبطى- الفن الإسلامى).

- تطور أسلوب العمل وتقنياته بما يتناسب مع فكر ومتطلبات العصر.

ب- من الخصائص الفردية:

- تتمتع كل مصورة بأسلوب ذاتى ونمط فريد يميز إنتاجها عن الأخريات.

- بعضهن تميل إلى الحس الزخرفى سواء فى اللون أو فى تقنية العمل.

– اتجه بعضهن للاستلهام من خصائص وجماليات الفن الشعبى.

المحور الثانى: سمات خاصة بطبيعة استلهماتهن من البيئة والتراث واتضحت فى:

أ- سمات بيئية.

ب- سمات تراثية.

ومن خلال هذه السمات يمكن الاستدلال على وجود اتجاهات فنية مصرية بيئية تمثلت فى:

– اتجاه فنى مصرى مرتبط بالدلالات الشكلية للموضوع.

– اتجاه فنى مصرى مرتبط بالموضوعات الاجتماعية والأحداث التاريخية، وقد اتجهت إليه كثير

من المصورات أمثال جاذبية سرى، انجى أفلاطون، تحية حليم.

– اتجاه فنى مصرى مرتبط بالتراث الفنى والشعبى (كجزء من البيئة الثقافية).

تتبع:

أوجه الشبه:

تتمثل أوجه الشبه فى هذه الدراسة والدراسة الحالية فى الآتى:

– الكشف عن أهمية التراث الفنى المصرى، والبيئة فى إنتاج الفنانين المصريين فى مجال التصوير.

– الإفادة من الأساليب الذاتية للمصورين المصريين وكيفية معالجتهم للموضوعات المختلفة فى فتح آفاق جديدة متباينة وواسعة نحو ابتكار صيغ جديدة تكون عوناً للدارسين فى انطلاق قدراتهم الإبداعية.

أوجه الاختلاف:

تختلف هذه الدراسة عن الدراسة الحالية فى ما يأتى:

– أن هذه الدراسة تقوم بالكشف عن دور البيئة والتراث فى أعمال الفنانين المصريين.

– دراسة وتحليل وتصنيف أعمال المصورات المصريات وأساليبهن المختلفة.

– أما الدراسة الحالية تقوم على دراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين، وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

٦ - دراسة رضا محمود محمد مرعى (١٩٩٩) (٦٦):

وعنوانها:

"التجريدية التعبيرية فى مصر كمدخل تجريبى لإثراء التصوير المعاصر"، وهدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

أ- التعرف على المصادر والمنابع التى استلهم منها الفنان اتجاهه التجريدى التعبيرى فى التصوير المصرى المعاصر، مما يساعد فى الكشف عن الخصائص الفنية للتجريدية التعبيرية فى أعمال الفنانين المصريين والأجانب.

ب- الكشف عن الملامح القومية والمحلية فى أعمال الفنان التجريدى التعبيرى المعاصر.

ج- الكشف عن الأسس العامة والمشاركة التى يعمل على أساسها الفنان التجريدى التعبيرى المعاصر، والتى تساعد فى تحديد وتصنيف الأعمال على اعتبار أنها تجريدية تعبيرية.

د- التوصل إلى مداخل تجريبية ومنطلقات مختلفة يمكن على أساسها مستقبلاً تحديد برنامج لتدريس الاتجاه التجريدى التعبيرى للطلاب.

هـ- إنتاج مجموعة من الأعمال المبتكرة حول متطلبات التقنيات، والتى تستهدف تأكيد ملامح محددة كأسلوب للباحث يتضمن محتوى مصرى شرقى.

واتبعت الدراسة المنهج التحليلى فى الدراسة النظرية والمنهج التجريبى؛ لإجراء التجربة الذاتية للباحث.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- أن التجريدية التعبيرية اتجاه فى التصوير المعاصر، نشأ وانتشر وتطور فى الغرب، ومن الطبيعى أن يكون للبيئة والثقافة أثراً يكشف عن ملامح تلك البيئة بأبعادها المختلفة مع وجود تعبيرات أو أنماط فنية متعددة للفنانين.

- إن دراسة وتحليل مفاهيم التجريدية التعبيرية، والتقنيات الخاصة بالفنانين فى التصوير المعاصر، تفيد فى إنتاج أعمالاً تصويرية قائمة على أساليب متعددة فى تناول التجريدية التعبيرية، وهذه الأساليب هى أسلوب إيمائى، أسلوب مصورى مجال الألوان، حيث يتدرج أسفل هذه الأساليب بعض المعانى مثل الحركية، والدينامية والإحساس الروحانى والفطرى والحس الكونى لدى الفنان التجريدى التعبيرى.

- مع ثورة الحركات الفنية الحديثة فى التصوير المصرى المعاصر والتقائها مع الاتجاه التجريدى التعبيرى الغربى، استطاع الفنان المصرى أن يكون له خصائص وسمات مختلفة عن سمات التجريدية التعبيرية فى الغرب، حيث استمد الفنان المصرى جذوره من الفن المصرى القديم، والفن الإسلامى، واستمد الفنان الغربى جذوره من الفن البدائى وفنون الأطفال والفن الساذج.

نتيجة:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في التعرف على المصادر والمنابع التي استلهم منها الفنان أسلوبه الفني في التصوير المعاصر، مما يساعد في الكشف عن الحقائق أو السمات الفنية في أعمال الفنانين المصريين.

أوجه الاختلاف:

بينما تتمثل أوجه الاختلاف في أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة الاساليب وتقنيات الخامات ، والعلاقات والقيم التشكيلية ومصادر ومنابع الرؤية الفنية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين في الفترة ١٩٣٦م حتى ١٩٦٧م، وأثرها على تطور أسلوبهم الفني (عينة الدراسة).

٧- دراسة ذكريا أحمد حافظ (١٩٩٨م) (٧١):

وعنوانها:

"مفهوم الواقعية عند المصور محمد حامد عويس"، وقد هدفت هذه الدراسة الي ما يأتي :

- أ- إلقاء الضوء على نشأة وحياة المصور "محمد حامد عويس" بصفة عامة والفنية بصفة خاصة.
- ب- إلقاء الضوء على دور المجتمع من حيث: الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية على فكر وفن الفنان حامد عويس.
- ج- تعرف أثر البيئة المصرية في تكوين شخصية الفنان.
- د- تناول مفهوم الواقعية عند المصور حامد عويس من خلال منهج تاريخي تحليلي لأعمال الفنان من خلال الرموز والأشكال والدلالات المستوحاة في أعماله (العناصر الجمالية والإبداعية عند الفنان)، وكذلك علاقة الشكل بالمضمون في أعماله.
- هـ- إثبات أثر المفهوم الاجتماعي والموضوعي على تشكيل أيولوجية الفنان الفكرية، وأثره في تأكيد الشخصية المصرية المتميزة.

وقد اتبعت الدراسة المنهج التاريخي التحليلي في تناول مراحل تطور المفهوم الواقعي في الفكر والفن مع تناول الحركات الفنية قبل الواقعية العالمية منذ الحركة الكلاسيكية مروراً بالرومانسية حتى الواقعية.

نتيجة خبيبة:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناول المصور "محمد حامد عويس" ودوره في إثراء حركة فن التصوير المصرى المعاصر.

أوجه الاختلاف:

بينما تتمثل أوجه الاختلاف فى الآتى:

- أن هذه الدراسة تتناول مفهوم الواقعية عند المصور "محمد حامد عويس" بالإضافة إلى حياته ونشأته الفنية بصفة خاصة.
- أما الدراسة الحالية فتتناول السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين من خلال مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

٨- دراسة طارق حسن أحمد (١٩٩٧) (٩٨):

وعنوانها:

"الشكل والأسطورة فى الفن المصرى القديم كمدخل للاستلهام، فى التصوير المعاصر، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

أ- الكشف عن بعض الأساطير ومدلولاتها الرمزية فى الفن المصرى القديم سواء من ناحية الشكل أو المضمون وما يضيفه من قيم ابتكارية، وإثراء للخيال وتوظيفه للإفادة منه فى تدريس مادة التصوير.

ب- الكشف عن أساليب وأنماط الفنانين الذين استلهموا من الفن المصرى القديم.

ج- محاولة الاستفادة من الشكل والمضمون للأسطورة فى الفن المصرى القديم عن طريق الاستلهام منها فى التصوير المعاصر.

واتبعت الدراسة كلاً من المنهج الوصفى التحليلى والتجريبى تبعاً لما تقتضيه طبيعة سير

الدراسة، ولكى يتحقق الدارس من فروض هذه الدراسة واستخداماتها فإنه اتبع الخطوات الآتية:

- محاولة الكشف عن مفهوم الرمز فى الفن المصرى القديم.
- تناول نصوص بعض الأساطير فى مصر القديمة، وتحليلها من ناحية الشكل والمضمون.
- تحليل لاستلهام الفن المصرى القديم فى بعض أعمال الفنانين المصريين المعاصرين.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١- كان لثراء البيئة في مصر بكافة أشكالها وصورها أكبر الأثر على الرمز فالنيل والنباتات الموجودة به والأسماك التي تعيش فيه والطيور بأشكالها وألوانها المختلفة والحيوانات الموجودة على أطراف الصحراء كل ما سبق من عناصر بالإضافة إلى أخرى ساعدت على غزارة الرمز وثرائه وتعدد مفرداته التشكيلية.

٢- تعد الأسطورة في مصر القديمة مصدراً لمنابع الاستلهام لما تتمتع به من خيال وفلسفة تغذى عقل الفنان بالصور المختلفة للأحداث التي تصور بناء الكون ولهذا فإن تلازم الاستلهام من الشكل والمضمون للأسطورة يعطى مجالاً أكبر لابتكار العديد من الحلول التشكيلية التي تتفق مع ما يحدث من متغيرات في وقتنا الحاضر.

٣- الكشف عن تعدد منابع الاستلهام للفن المصري القديم، فالتكوينات المستطيلة الهرمية الإشعاعية سيطرت الخطوط على التكوين وانسيابها، واستخدام الظل والنور، وتسطيح اللون، والشفافية، واستخدام الكتابة مع التصوير كمفردات تشكيلية، وتنوع الخامات وثرائها جعل العديد من الفنانين ينهلون من هذه المنابع في وقتنا الحاضر.

نتائج:

أوجه الشبه:

ترتبط هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في التأكيد على أهمية التراث المصري القديم كمصدر ثرى ينهل منه كل الفنانين المعاصرين ويستلهمون عناصرهم ومفرداتهم التشكيلية .

أوجه الاختلاف:

بينما تتمثل أوجه الاختلاف في أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية في أعمال بعض المصوريين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

٩- دراسة هناء مسعد حراز (١٩٩٧) (٢٠٩):

وعنوانها:

"السمات الفنية للتصوير المصري القديم بمقابر الفنانين في دير المدينة كمصدر لإبداع أعمال فنية معاصرة"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى:

أ- الكشف عن السمات الفنية الخاصة لمجموعة فناني دير المدينة.

ب- الوصول إلى العوامل الفنية والبيئية والمؤثرات التي أسهمت في إبداع فناني دير المدينة.

ج- الإفادة من السمات الفنية للتصوير في مقابر دير المدينة في إبداع فن مصري معاصر.

وقد تناولت الدراسة دراسة وتحليل عينة مختارة من أعمال فن التصوير فى مقابر دير المدينة وعددهم أكثر من خمسين مقبرة تم اختيار بعضها كأمثلة لدراستها.

كما تناولت الدراسة مجموعة من الفنانين المصريين المعاصرين الذين استخدموا الفن المصرى القديم كمصدر لإبداعهم الفنى.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج كالآتي:

- إن الفن المصرى القديم مصدر فنى وثقافى ثرى يمكن الاستفادة منه.
- إن الفن المصرى القديم يمكن اعتباره نقطة استلهام لفن معاصر جديد.
- إن الفن المصرى القديم يحتوى على أساليب فنية متعددة تشابه الفن الحديث.

تعقيب:

أوجه الشبه:

تتمثل أوجه الشبه فى أن هذه الدراسة تقوم بدراسة السمات الفنية للتصوير فى مقابر دير المدينة والإفادة منها فى إبداع فن مصرى معاصر.

أوجه الاختلاف:

بينما تتمثل أوجه الاختلاف فى أن هذه الدراسة تقوم بدراسة السمات الفنية الخاصة لمجموعة فنانى دير المدينة، أما الدراسة الحالية فتقوم بدراسة السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.

١٠- دراسة جرجس لطفي واصف (١٩٩٤) (٢٣) :

وعنوانها:

"التأثير القبطى وتأثيره فى الفن الحديث"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى :

- تناول تاريخ الفن القبطى وتقنيته وذلك من خلال العوامل المؤثرة فى تشكيل ملامح الفن القبطى ، وتقنية التصوير فى الفن القبطى .
- تناول تأثيرات الفن القبطى فى الفنون التى جاءت بعد ذلك كالفن الإسلامى، والفن الغربى القديم، والغربى الحديث .
- تناول أثر الفن القبطى فى الفن الحديث من خلال العناصر والروافد، والتقنيات والبناء والتركيب، دور الأيقونات فى المجتمع القبطى .
- وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفى التحليلي .

تعقيب:**أوجه الشبهة :**

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تأمل الفن القبطي وتأثيره على الفن الحديث بالإضافة إلى تناول كل من الفنانين " سوسن عامر " و " ذكريا الزينى " كفنانين متأثرين بالفن القبطي في أعمالهما الفنية.

أوجه الاختلاف :

بينما يتمثل أوجه الاختلاف في أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة الفن القبطي كمصدر أو منبع رؤية فنية في التصوير المصري المعاصر بالإضافة إلى تناول الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني (عينة الدراسة).

11- دراسة عصمت محمد عدلى أباطه (١٩٩٤)(١٢٤):**وعنوانها:**

"الشكل الرمزي في التصوير المصري المعاصر وارتباطه بفنون التراث المحلي وأثر ذلك على تدريس التصوير بكلية التربية الفنية"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى:

تناول بعض اتجاهات الحركة التشكيلية المعاصرة في مصر لمحاولة الكشف عن ارتباطها ببعض اتجاهات التعبير الرمزي في التصوير المصري القديم. تلك الرمزية التي تتبع من علاقة الإنسان المصري بمجتمعه وثقافته وبيئته المصرية، والكشف عن العلاقة بين الاتجاه الرمزي في التصوير المصري المعاصر، والمصري القديم، حتى تتواصل خبرات المصري المعاصر مع الجذور القديمة لفنون مجتمعه وتكون مصدراً متجدداً لعمليات التواصل الفكرى بين الأجيال.

واتبعت الدراسة المنهج الوصفى التحليلي في دراسة وتحليل مختارات من أعمال التصوير الرمزية لبعض الفنانين المصريين المعاصرين.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من أهمها:

- هناك علاقة بين الفنان المصري المعاصر والتراث المصري القديم الذى ألهمه العديد من الرموز الجديدة، وكذلك استمرار بعض الرموز وتطويرها مع تغير المعنى والوظيفة.
- لجوء الفنانين المعاصرين إلى الاستلهام من فنون التراث للوصول إلى فن متميز يحمل الأصالة والمعاصرة.
- شعور الفنان المصري المعاصر بالالتزام نحو مجتمعه والتعبير عن أحاسيسه ومشكلاته.
- وعى الفنان المصري بقيم ومعطيات التراث وأهميتها دون الوقوف بسطحية إزاء الرموز الشكيلية فى الفن المصري القديم أو نقل رموز من غير وعى بل مزج بين مقومات التشكيل

الفنى وبين معطيات التراث للوصول إلى فن مصرى معاصر يحمل صفة العالمية، مرتبط بجذور الفنان.

- الرمز فى الفن المصرى القديم يمكن أن يعيش ويستمر اليوم لو استطاع الفنان إخضاع تلك الأشكال للدراسة والفهم وجعلها لغة تشكيلية جديدة يمكن إضافتها إلى جملة المدلولات التى يختزنها الفنان.

- تميز فن التصوير المصرى القديم بسمات جمالية استمدها نتيجة ارتباطه بالأشكال الفنية وبنائية العمل الفنى بالرموز التى استخدمت فى نوع من السهولة واليسر بحيث يصعب فصلها عن اللغة.

- يمكن إثراء القاموس الشكلى لدى دارسى الفن وفتح مجالات جديدة للإبداع من خلال دراسة التصوير المصرى القديم فى ضوء برامج خاصة لتزويد الدارس بالرموز المصرية كمصدر للإبداع.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتمثل أوجه الشبه فى أن هذه الدراسة تؤكد وتدعم أهمية الدراسة الحالية فى دراسة التراث الفنى المصرى كمصدر لرؤية فنية ينهل منه الفنانون المصريون المعاصرون حتى تتواصل خبرات المصرى المعاصر مع الجذور القديمة لفنون مجتمعه، وتكون مصدراً متجدداً لعمليات التواصل الفكرى بين الأجيال. كما تتفق أيضاً هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى استخدام المنهج الوصفى التحليلى.

أوجه الاختلاف:

تتمثل أوجه الاختلاف فى أن هذه الدراسة تركز على الكشف عن العلاقة بين الاتجاه الرمزي فى التصوير المصرى المعاصر والمصرى القديم، أما الدراسة الحالية فتتركز على دراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصوريين المصريين المعاصرين، وتتبع أثر هذه السمات على تطور أسلوبهم الفنى.

١٣- دراسة نبيل عبد السلام جمعه (١٩٩٤)(١٩٨) :

وعنوانها:

"مختارات من الفن المصرى المعاصر التى عبرت عن الأحداث القومية كمدخل للتذوق الفنى"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

أ- تعرف أساليب التعبير المختلفة فى الفن المصرى المعاصر.

ب- إيجاد مدخل لتذوق الأعمال التى عبرت عن الأحداث والتى تعتمد على الاندماج بين السياق

الاجتماعى والقيم الجمالية.

ج- الكشف عن العلاقة بين المضمون الاجتماعى والمضمون الجمالى فى العمل الفنى.
وقد اتبعت الدراسة المنهج التاريخى والمنهج التحليلى حيث اقتضت على مختارات من الأعمال الفنية فى الفن المصرى المعاصر المتأثرة بالأحداث السياسية والاجتماعية.
وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إن الفن المصرى المعاصر قد استطاع التعبير عن الأحداث القومية التى تعرض لها المجتمع فى الفترة ما بين ١٩٥٢ وحتى ١٩٧٣ والتى اتسمت بالعديد من التحديات والصعوبات فى تلك المرحلة الانتقالية فى تاريخ مصر.
- إن الفنان فى استطاعته تقديم أعمال تحقق مضامين تتبثق من أحداث مجتمعه، وفى نفس الوقت تحمل قيم جمالية عالية وذلك بواقع الالتزام الذاتى من داخله وليس الالتزام الذى يعنى فرض قيود على الحرية الإبداعية لدى الفنان.
- هناك علاقة وثيقة بين المتغيرات الاجتماعية فى مجتمع ما وبين الأعمال الفنية التى تنتج فى هذا المجتمع، حيث إن هذه المتغيرات سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم ثقافية تؤثر على تناول الفنان وإبداعه.

تعقيب:

أوجه الشبه:

ترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية من حيث تناول موضوع التصوير المصرى المعاصر.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تقوم بالكشف عن العلاقة بين المضمون الاجتماعى والمضمون الجمالى فى العمل الفنى، كذلك التوصل إلى مدخل لتذوق الأعمال التى عبرت عن الأحداث والتى تعتمد على الاندماج بين السياق الاجتماعى والقيم الجمالية. أما الدراسة الحالية تقوم بالكشف عن السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

١٣- دراسة عبد الرحمن عطية بسيونى (١٩٩٣)(١٠٣):

وعنوانها:

"أثر البيئة على إبداع المصورين المعاصرين فى الإسكندرية"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما

يأتى:

الكشف عن أثر البيئة السكندرية على إبداع مصوريها المعاصرين عن طريق الرؤى الإبداعية التي حققها فنانون الإسكندرية من حيث الموضوع والتكوين واللون مما أكد الروابط الوثيقة بين تلك المدينة وهؤلاء الفنانين.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج من خلال استقراء آراء بعض فناني الإسكندرية المعاصرين من إجاباتهم على استبيان قدم لهم، وكانت النتيجة كالآتي:

- كان البحر عنصراً أساسياً في هذا التأثير، ولقد استلهمه البعض في أعمالهم بشكل مباشر أو غير مباشر.
- إن البيئة السكندرية قد أوحى بالكثير من القيم التشكيلية كالملامس والألوان والضوء والظلال واتساع وتلخيص المساحات.
- اتفق الجميع على أن للإسكندرية تأثيراً عليهم كمبدعين.
- كان لتنوع العادات والتقاليد في أحياء الإسكندرية المختلفة أثره في إثارة وإلهام الكثير من الفنانين.
- أظهرت أيضاً نتائج الدراسة العلاقة الواضحة بين الفنان السكندري والفكر الغربي من خلال التقنيات والمذاهب الحديثة، وذلك بفضل وسائل الإعلام والمواصلات السريعة والبعثات والرحلات الفنية والإطلاع على المتغيرات الفنية السريعة التي تعبر عن إنسان القرن العشرين وصراعاته وقلقه أمام التقدم التكنولوجي الهائل.
- كان هناك نقاط اتفاق ونقاط اختلاف في آراء الفنانين السكندريين المعاصرين في إجاباتهم على أسئلة الاستبيان مما يجعلنا لا نرى ملامح لمدرسة فنية سكندرية في التصوير، ولكن هناك سمات عامة يشترك فيها معظم فناني الإسكندرية وهي التبسيط والتلخيص.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تأكيد أثر البيئة على إبداع المصورين المعاصرين بالإضافة إلى تناول موضوع التصوير المصري المعاصر.

أوجه الاختلاف:

إن الدراسة الحالية تقوم بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين في الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧م.

١٤- دراسة بكرى محمد محمود بكرى (١٩٩٢)(٣٤):

وعنوانها:

"استلهام التراث المصرى القديم فى التصوير المصرى المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى

ما يأتى:

تناول ظاهرة استلهام التراث المصرى القديم فى فن التصوير المصرى المعاصر، كما تناولت القضايا النظرية التى تتناول قضية استلهام التراث، وتعرف الهيكل العام لفن التصوير المصرى المعاصر، وموقع الاتجاه الذى ينزع إلى استلهام التراث المصرى القديم منه، وتعرف التراث المصرى القديم ذاته، ثم تناولت الدراسة المصورين الذين استلهموا ذلك التراث وتصنيفهم حسب السمة السائدة التى استفاد بها كل منهم من ذلك التراث.

وقد اتبع الدارس المنهج التحليلى والتاريخى الذى ساعده على تحديد إطار الدراسة وحدودها

وتصنيف هؤلاء المصورين من خلال تقسيمهم إلى اتجاهين:

- الاتجاه الأول: ينزع إلى استلهام السمات الشكلية من الفن المصرى القديم.

- الاتجاه الثانى: ينزع إلى استلهام الأفكار والرموز الاسطورية البصرية القديمة.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتمثل أوجه الشبه فى هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى أنها تتناول ظاهرة استلهام التراث

المصرى القديم فى فن التصوير المصرى المعاصر مما يؤكد ويدعم الدراسة الحالية فى تناول الفن المصرى القديم كأحد مصادر ومنابع الرؤية الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين.

أوجه الاختلاف:

بينما يتمثل أوجه الاختلاف فى أن هذه الدراسة تناولت القضايا النظرية التى تتناول قضية

استلهام التراث وتعرف الهيكل العام لفن التصوير المصرى المعاصر.

بينما الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين

المعاصرين.

١٥- دراسة أشرف السيد العويلى (١٩٩١)(١٨):

وعنوانها:

"الفن الشعبى فى التصوير المصرى المعاصر ومداخل استخدامه فى التربية الفنية"، وقد هدفت

هذه الدراسة إلى ما يلى:

أ- تصنيف الحلول والمعالجات التشكيلية المعاصرة في أعمال المصورين المصريين الذين تأثروا بالفن الشعبى فى إنتاجهم.

ب- وضع مداخل تجريبية متنوعة للاستفادة من الفن الشعبى، يمكن تناولها عند تدريس التعبير الفنى لطلبة كلية التربية الفنية.

واتبعت الدراسة المنهج الوصفى المسحى وذلك من خلال:

- تصميم استمارة جمع معلومات خاصة بالفنانين المعنيين بالفولكلور فى إنتاجهم الفنى.
- دراسة تحليلية لأمثلة مختارة من أعمال المصورين المصريين الذين تأثروا بالأسلوب الشعبى فى أعمالهم، للاستفادة من الحلول والمعالجات التشكيلية المعاصرة والسمات التى تحتويها هذه الأعمال.
- توصيف هذه الأعمال واستخلاص مناهج الفنانين المختارين.
- ومن أهم النتائج التى توصلت إليها الدراسة:

التأكيد على أهمية الفن الشعبى كمصدر أساسى من مصادر الرؤية والاستلهام فى التصوير المصرى المعاصر، وجدير بالذكر أن الدراسة أبرزت المؤثرات والدوافع التى ساهمت بدورها فى ارتباط الفنان المعاصر بالفن الشعبى منها:

- ثقافة الفنان وتفاعله مع بيئته وواقعه المحلى.
 - وعى الفنان بقيم ومعطيات الفن الشعبى وأهميته فى إبراز الشخصية القومية.
 - الوصول إلى فن معاصر يحمل صفة العالمية ومرتبطة بجذور الفنان.
- هذا وقد أثبتت الدراسة اقتداء هؤلاء الفنانين إلى الإبداع والتميز والأصالة، مواكبين التطورات التى تمر بها الحركة التشكيلية فى التصوير العالمى فجاءت المحاولات تؤكد الرؤية المعاصرة لمحتوى الفن الشعبى بنسق جديد من الفهم التشكيلى، وبمنهج متميز فى أعمالهم.
- ومن النتائج المهمة أيضاً فى هذه الدراسة، ما توصل إليه الباحث من إيجاد مداخل متنوعة لاستلهام الفن الشعبى.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى أن هذه الدراسة توصلت إلى التأكيد على أهمية الفن الشعبى كمصدر أساسى من مصادر الرؤية والاستلهام فى التصوير المصرى المعاصر.

أوجه الاختلاف:

ان هذه الدراسة تقوم بتصنيف الحلول والمعالجات التشكيلية المعاصرة فى أعمال المصورين المصريين الذين تأثروا بالفن الشعبى فقط فى إنتاجهم، بينما تقوم الدراسة الحالية بدراسة السمات

التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين الذين تأثروا بالتراث الفنى المصرى والبيئة، وأثر هذه السمات على تطور أسلوبهم الفنى.

١٦- دراسة سيف لطيف واسيلى (١٩٨٩) (٨٥):

وعنوانها:

"التعبيرية فى التصوير المصرى المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

- إلقاء الضوء على مفهوم التعبيرية فى الفن وكيف أنها من أهم عناصره.
- تتبع مفهوم التعبيرية فى الفن عبر العصور المختلفة.
- تناول التعبيرية كتيار فنى مستقل.
- إلقاء الضوء على أعمال فنانين ذوى نزعة تعبيرية واضحة، وكيف مهدت الطريق للتعبيرية كتيار فنى مستقل.
- تناول ظهور التيار الفنى التعبيرى وأهم الجماعات التى أثرت فيه كجماعتي (القنطرة، والفارس الأزرق).
- تناول التعبيرية فى الفن المصرى المعاصر من خلال توضيح التعبيرية فى أعمال الرواد، والتعبيرية فى أعمال الجيل الثانى ثم التعبيرية فى أعمال الجيل الثالث.
- وقد قام الباحث بعمل تجربة ذاتية أتضح بها مدى تأثيره بمفهوم التعبيرية، وكيفية استفادته منها فى تقديم أعمال تعبيرية مصرية.

نقطة خاتمة:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى تناول موضوع التصوير المصرى المعاصر .

أوجه الاختلاف:

تتمثل أوجه الاختلاف فى أن هذه الدراسة تتناول التعبيرية فى الفن المصرى المعاصر من خلال توضيح التعبيرية فى أعمال الرواد، والتعبيرية فى أعمال الجيل الثانى ثم التعبيرية فى أعمال الجيل الثالث.

بينما تقوم الدراسة الحالية بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.

١٧- دراسة بلقيس سيد سلطان (١٩٨٨) (٣٦):

وعنوانها:

"الرمزية فى التصوير المصرى المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى: تناول مفهوم الرمز بالدراسة والتحليل وذلك من خلال عدة نقاط مثل تعريف الرمز، إلقاء الضوء على الرمز فى الأسطورة والدين والحياة، والرمز بين التجريد والتشخيص. ثم تناولت هذه الدراسة أيضاً مفهوم الرمزية فى التصوير القديم والمعاصر، ووضحت الرمزية فى الفن السبداى والمصرى القديم ومفهومها فى الفن القبطى والإسلامى، كما تناولت الدراسة بداية الرمزية كخط مستقل عن التصوير الغربى ١٩٨٩. كما تناولت الدراسة أعمال الرعيل الأول، ووضحت الرؤية عن الرمزية بأعمال محمود سعيد، ثم تعرضت إلى الفكر الرمزى فى أعمال مجموعة من المصريين الذين بلوروا الرؤية الرمزية. وأخيراً تناولت الدراسة دراسة الملامح الرمزية فى جيل الشباب.

نتيجة:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى تناول أعمال مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تناولت أعمال الرعيل الأول ووضحت الرؤية فى الرمزية بأعمال محمود سعيد، ثم تعرضت إلى الفكر الرمزى فى أعمال مجموعة من المصورين الذين بلوروا الرؤية الرمزية. بينما الدراسة الحالية تقوم بتناول أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين؛ لاستخلاص بعض المصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى فى الفترة من ١٩٣٦م حتى ١٩٦٧م.

١٨- دراسة محمود أبو العزم دياب (١٩٨٧) (١٦٦):

وعنوانها:

"وعنوانها منابع الرؤية الفنية وأثرها على جيل رواد التصوير المصرى الحديث"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى:

تتبع أثر البيئة المصرية سواء من النواحي الجغرافية أو الثقافية والاجتماعية، وتأثير الظروف السياسية والاقتصادية فى مصر على تكوين الأساليب الفنية لجيل الرواد؛ وذلك لاستخلاص بعض النتائج التى توضح الصلة القومية التى تربط بين المصدر المصرى الحديث ممثلاً لجيل الرواد وبيئتهم

ومجتمعهم الذين يعيشون فيه، وكذلك الكشف عن السمات الجمالية التي تشارك في تشكيل المدرسة المصرية المعاصرة في التصوير، ذلك عن طريق الإسهامات التي قام بها العديد من الفنانين في تحديد مسارات جديدة لفن التصوير، واستفادت منها الأجيال التالية، كما قام الباحث بتحليل موضوعي للإبداعات عند بعض فناني جيل الرواد.

نتائج:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تقوم بالتأكيد على دور البيئة المصرية في تكوين الأساليب الفنية عند بعض الفنانين.

أوجه الاختلاف:

بينما يتمثل أوجه الاختلاف في أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين، وأثرها على تطور أسلوبهم الفني في الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧م.

١٩- دراسة كريستيان كنجدون (Kristin G.Gongdon) (١٩٨٦)(٢٢٣)

وقد هدفت هذه الدراسة إلى:

تقديم التراث في مجال التربية الفنية والإفادة منه في تدريس التربية الفنية، فقد أكد الباحث على طريقة الإفادة من القديم في التعليم، ووضح العملية الإبداعية التي يمر بها الفنان وكيف يؤدي التراث دوراً مهماً في تأكيد وتدعيم هذه العملية الإبداعية، كما وضح أهمية الشكل والرمز في طرح موضوعات على الطلاب كمحتوى وكرمز وكيف يمكن استخدام ذلك في العملية التعليمية.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في أهمية التراث في تدريس التربية الفنية، وكيف يؤدي دوراً مهماً في تأكيد وتدعيم العملية الإبداعية.

أوجه الاختلاف:

بينما يتمثل أوجه الاختلاف في أن هذه الدراسة تقوم بتوضيح أهمية الشكل والرمز في طرح موضوعات على الطلاب كمحتوى وكرمز وكيف يمكن استخدام ذلك في العملية التعليمية.

أما الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

٢٠- دراسة مونرو توماس (Munro, Thomas) (١٩٦٣) (٢٢٤):

قدم "مونرو" Munro فى موسوعته "تقييم الفنون، ونظريات فى ثقافة التاريخ" تحليل لفنون الحضارات وفهمها وفق نظريته الثقافية الشاملة، وسعى لفهم النشاط الإنسانى كوحدة متكاملة.. يقصد بذلك أن الفن نشاط إنسانى بمعنى أن يفهم على أنه مكمل لنواحي أخرى وليس منعزلاً وهذا من خلال:

أ- أن الفن ومداخل التحليل الجماعى مرتبطان ارتباطاً وثيقاً على أساس فهم الأعمال الفنية على أنها تتمتع بقيم ينبغى البحث عنها.

ب- ينبغى النظر إلى الفنون من وجهة نظر منتجها وفق تقاليده وثقافته.

ج- البحث عن معايير جديدة فى ضوء الإنسان ككائن ثقافى وليس منتج.

نتائج:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تقدم تحليلاً لفنون الحضارات، وفهمها وفق نظريته الثقافية الشاملة.

أوجه الاختلاف:

بينما يتمثل أوجه الاختلاف فى أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة بعض مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

تعليق:

من خلال عرض بعض الدراسات السابقة المرتبطة بالدراسة الحالية والتي تناولت مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر فقد تبين الآتى:

- أن هذه الدراسات أكدت ودعمت الدراسة الحالية فى تناول التراث الفنى المصرى كمصدر استلهم للرؤية الفنية ينهل منه كل الفنانين المعاصرين ويستلهمون الأفكار، والخصائص وبعض القيم والأساليب والرموز الأسطورية كمفردات تشكيلية تقوم عليها أعمالهم الفنية.
- أن هذه الدراسات أكدت ودعمت الدراسة الحالية فى تناول البيئة والثقافة الفنية المصرية وأهميتها كمصدر هام فى استلهم الرؤية الفنية، والتي ينهل منها كل الفنانين المصورين المصريين المعاصرين، ويستلهمون الأساليب وتقنيات الخامات والقيم والرموز كمفردات تشكيلية تعتمد عليها أعمالهم الفنية .
- أن هذه الدراسات أكدت ودعمت الدراسة الحالية فى تناول الفن العالمى الحديث بمدارسه المختلفة كأحد وأهم مصادر الرؤية الفنية عند بعض الفنانين المصورين المصريين المعاصرين، والتي كان لها دور هام فى تنوع الاتجاهات والأساليب الفنية بين الفنانين .

- يُعد هذا التراث والبيئة مصدراً ثرياً بالخبرات الفنية التي نستطيع أن نثرى دارس الفن بكثير من هذه الخبرات لما فيه من موروثات فنية هائلة لعمليات التجديد والتحديث.
- أن هذه المصادر والمنابع كان لها أثرٌ على تكوين الشخصية المصرية بداخل الفنان وتنمية الأساليب والأنماط الفردية، فأصبح لكل فنان أسلوب يتميز به عن غيره من الفنانين.
- كما يتضح للدراسة أن هذه الدراسات السابقة أجمعت على تناول التراث الفني المصرى والبيئة، والمدارس الفنية الحديثة بالوصف والتحليل لتوضيح أسسه الفنية وملامحه وخصائصه العامة الشكلية والإفادة منه فى التصوير المعاصر.
- أما الدراسة الحالية فقد تناولت التراث الفن المصرى والبيئة، والمدارس الفنية الحديثة، كأحد مصادر الرؤية الفنية فى تكوين السمات التشكيلية. والقيام بتحليل بعض أعمال المصورين المصريين للوقوف على السمات التشكيلية التي تميزهم عن غيرهم من باقى الفنانين من خلال منابع الرؤية والأساليب وتقنيات الخامات والعلاقات وبعض القيم التشكيلية المميزة فى أعمالهم وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

ثانياً: المحور الثانى

دراسات تناولت الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر.

١- دراسة محمد ثابت محمد حسن (٢٠٠٢م) (١٥٣):

وعنوانها:

"القيم الفنية والفكرية المستحدثة فى فن التصوير المصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

- أ- توضيح مفهوم الحداثة، وعلاقته بالمتغيرات الفكرية والفنية فى الفن الأوروبى والغربى.
- ب- توضيح مدى تأثير الاتجاهات الفكرية والفنية الغربية الحديثة على فن التصوير المصرى المعاصر.
- ج- تحديد الدوافع والرؤى الفكرية لفن التصوير المصرى المعاصر.
- د- توضيح علاقة الفن المصرى الحديث بجذوره الثقافية والمتمثلة فى التراث.
- هـ- رصد وتحليل الظواهر والاتجاهات الفنية المستحدثة فى فن التصوير المصرى المعاصر فى النصف الثانى من القرن العشرين.

واتبعت الدراسة المنهج التاريخى والتحليلى والميدانى، وتوصلت إلى النتائج الآتية:-

- أن هناك تغييراً فى الرؤى الفكرية والقيم التشكيلية والجمالية تلازمت مع عصر الحداثة فى نهاية القرن التاسع عشر.

- كان لاهتمام الفنان الحديث بمجال التجريب بالخامات المستحدثة والتوليف بينها، أثر في تغير مفهوم وشكل اللوحة التصويرية التقليدية، مما أدى إلى زوال الحدود الفاصلة بين مجالات التعبير الفني في التصوير والنحت والجرافيك، وابتكار مسميات جديدة تستوعب تلك الأساليب الحديثة.
- منذ بداية تشكيل حركة الفن المصري الحديث وحتى وقتنا الحاضر، ثمة إشكالية حول التأصيل والهوية الثقافية بحثاً عن بلورة ملامح مصرية في الفن، ومسايرة الاتجاهات والأساليب الفنية الغربية بدعوة العالمية أو التحديث ونتج عن هذه الإشكالية فكرة الأصالة والمعاصرة، أو التأصيل والتحديث.
- إن النزوع الدائم إلى العالمية - أى المشاركة في حركة الفن العالمية والسير وفقاً لإيقاعها - كان سبباً في تسيد الاتجاهات الغربية والأساليب الأدائية الحديثة في معظم أعمال الفنانين المصريين.
- إن الإنتاج الفني لجيل التسعينات منقطع الصلة بإبداع الأجيال الفنية السابقة التي شاركت في تشكيل ملامح مصرية للفن، واتجه معظم انتاجهم إلى الاغراق في العبثية والتقليد للاتجاهات الفنية الغربية والنقل عن بعض الفنانين المصريين؛ مما نتج عنه قطع الصلة بين الفنان والمجتمع المصري المعاصر.

نتيجة:

أوجه الشبه:

تتمثل أوجه الشبه بين هذه الدراسة والدراسة الحالية في تناول موضوع التصوير المصري المعاصر بالإضافة إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج أهمها اهتمام الفنان الحديث بمجال التجريب بالخامات المستحدثة والتوليف بينها، وابتكار مسميات جديدة تستوعب تلك الأساليب الفنية.

أوجه الاختلاف:

- أن هذه الدراسة اتبعت المنهج التاريخي والتحليلي والنقدي، أما الدراسة الحالية فتتبع المنهج الوصفي والتحليلي .
- تتناول هذه الدراسة رصد وتحليل الظواهر والاتجاهات الفنية المستحدثة في فن التصوير المصري المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين، أما الدراسة الحالية فتتناول بالدراسة والتحليل السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

٢- دراسة محمد عبد الله إسماعيل (٢٠٠٠م) (١٦١) :

وعنوانها:

"الأساليب والرموز التشكيلية ومراحلها الإبداعية في التصوير الفطري المصري والفرنسي" (دراسة مقارنة)، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

- أ- حصر المصورين الفطريين المصريين والفرنسيين.
 - ب- تحديد الرموز التشكيلية المستحدثة في التصوير الفطري المصري والفرنسي.
 - ج- تعرف الأساليب الفنية المستخدمة في التصوير الفطري المصري والفرنسي.
 - د- التعرف على مراحل العملية الإبداعية لدى المصورين الفطريين المصريين والفرنسيين.
 - هـ- مقارنة الأساليب والرموز التشكيلية ومراحلها الإبداعية في التصوير الفطري المصري والفرنسي للوقوف على مدى الاتفاق والاختلاف بينها والأسباب التي أدت إلى ذلك.
- واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي عند تناول الأعمال الفنية الخاصة بالفنانين الفطريين المصريين والفرنسيين (عينة الدراسة) وكذلك المنهج المقارن لعمل المقارنة بين التصوير الفطري المصري والفرنسي وفقاً لنموذج بريداى بعد تعديل الباحث له.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج والتي صنفها الباحث إلى ما يأتي:

- ١- النتائج الخاصة بالأساليب والخامات المستخدمة في التصوير الفطري المصري، والتي جاءت بتنوع أساليب وطرق الأداء في التصوير الفطري المصري ما بين الطرق التقليدية والإبداعية، ويأتى ذلك من خلال التنوع الموجود في الخامات والأدوات المستخدمة.
- ٢- النتائج الخاصة بالعناصر الرمزية المستخدمة في التصوير الفطري المصري، والتي جاءت بتميز التصوير الفطري المصري بصفة السرد والاهتمام بالصدق في الوصف والاستدلال بالرموز.
- ٣- النتائج الخاصة بالأساليب والخامات المستخدمة في التصوير الفطري الفرنسي، والتي جاءت بتشابه أساليب وطرق الأداء في التصوير الفطري الفرنسي بشكل بين، فقد اتجه أغلبهم إلى استخدام الأساليب المدرسية والأكاديمية.
- ٤- النتائج الخاصة بالعناصر الرمزية المستخدمة في التصوير الفطري الفرنسي، والتي دلت على أن المصورين الفطريين الفرنسيين (عينة الدراسة) استخدموا كثيراً من العناصر الرمزية في أعمالهم.

وجاءت النتائج العامة في هذه الدراسة كالآتي:

- عالم الفنانين الفطريين ينحدر من الأوساط الشعبية والطبقات المتوسطة دون روابط أو علاقات تربطهم بتاريخ الفنون الأخرى.
- لا يوجد فنان فطري (عينة البحث) لم يؤسس لنفسه أسلوباً خاصاً للغته الفنية.

- لقد شارك كل فنان من الفنانين الفطريين بطريقته الخاصة مشاركة شخصية ذات شكل تعبيرى يقع بين التيارات الفنية الحديثة.
- يحمل التصوير الفطرى بعض الخصائص المتعارف عليها فى التصوير الشعبى والبدائى، لكنه يحمل فى بعض جوانبه مميزات أخرى خاصة تؤكد تفردہ واختلافه.

نتيجة:

أوجه الشبه:

تتمثل أوجه الشبه بين هذه الدراسة والدراسة الحالية عن تناول الأساليب الفنية فى التصوير المصرى بالإضافة إلى استخدام المنهج الوصفى التحليلى فى تناول الأعمال الفنية الخاصة بالفنانين المصريين.

أوجه الاختلاف:

تتمثل أوجه الاختلاف فى أن هذه الدراسة تتناول الأساليب الفنية المستخدمة فى التصوير الفطرى المصرى والفرنسى، أما الدراسة الحالية تقوم بدراسة الأساليب وتقنيات الخامات فى التصوير المصرى المعاصر.

٣- دراسة عصام الدين محمد توفيق (١٩٩٩) (١٢٢):

وعنوانها:

"الأساليب والتقنيات فى الرسوم التعبيرية على الخزف الإسلامى كمصدر لإثراء تدريس الخزف"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى :

دراسة وتحليل الأساليب والتقنيات التي استخدمها الخزاف الإسلامى فى صياغة رسومه التعبيرية على سطوح أشكاله الخزفية؛ للوقوف على أهم الحلول الفنية فيها، ومدى ارتباطها بنوعية المنتج الخزفى والواقع البيئى والاجتماعى لها؛ لإبراز القيم التعبيرية التي تحملها، وكيفية الاستفادة منها فى إثراء تدريس الخزف.

وتحددت منهجية الدراسة فى إطارين إطار نظري وإطار عملي :

أولاً : الإطار النظري: ويتبع الباحث فيه المنهج الوصفى بقصد :

أ- دراسة الرسوم التعبيرية الخزفية الإسلامية .

ب- تعرف الأساليب والتقنيات التي استخدمت فى تشكيلها .

ثانياً : الإطار العملي: ويتبع الباحث فيه المنهج التحليلي من حيث :

أ- تحليل بعض أعمال خزفية مختارة تحمل رسوماً تعبيرية من حيث الأساليب المتناولة

فى التعبير والتقنيات الخزفية التي عبر بها المصور الخزفى الإسلامى .

ب- يقوم الباحث بإجراء تجربة ذاتية مستفيداً من الحلول الفنية التي تناولها المصور الخزفي الإسلامي .

تعقيب:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في استخدامها المنهجين الوصفي والتحليلي في تحليل الأعمال.

أوجه الاختلاف :

أن هذه الدراسة السابقة تقوم بتحليل الأعمال الخزفية، أما الدراسة الحالية فتقوم بتحليل أعمال تصويرية لمجموعة من الفنانين المصريين المعاصرين .

كما أن الدراسة السابقة تقوم بتحليل الأساليب والتقنيات التي استخدمها الخزاف الإسلامي، بينما تقوم الدراسة الحالية بتحليل السمات التشكيلية- مصادر ومنايع الرؤية الفنية، وأساليب وتقنيات خامات، وعلاقات وقيم تشكيلية- المتضمنة في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين، ويتتبع أثرها على تطور أسلوبهم الفني .

٢- دراسة نشوى نعيم صادق (١٩٩٩)(٢٠٢):

وعنوانها:

"السمات التعبيرية في وجوه الفيوم كمدخل للإبداع في التصوير المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

أ- توصيف وتحليل لوحات وجوه الفيوم لتعرف السمات الفنية فيها.

ب- دراسة التقنيات والخامات وذلك لتعرف الجوانب التعبيرية التي ساعدت في خلق هذه السمات.

ج- الاستفادة من السمات التعبيرية في تحقيق مداخل إبداعية جديدة لأعمال الباحثة.

وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في دراسة الأعمال وتحليلها، وكذلك اتجهت إلى تصنيف إحصائي للعينة المختارة وهي ١٢٠ لوحة متنوعة من لوحات وجوه الفيوم، حيث قامت بتصنيف وتصنيف الأعمال من خلال مجموعة من العناصر الرئيسية للسمات الفنية العامة في وجوه الفيوم ووفق المواقع التاريخية والأثرية لتلك اللوحات.

وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها ما يأتي:

- إن القرن الثاني الميلادي هو العصر الذهبي لإنتاج وانتشار وجوه الفيوم.

- إن مدينة الهوارة هي أكثر الأماكن التي وجدت بها لوحات على درجة عالية من الإتقان وتمثل

نموذجاً لمدرسة فنية متميزة.

- إن استخدام تقنية شمع العسل هي الأكثر شيوعاً في تنفيذ اللوحات، يليها تقنية التمبرا، ونادراً ما تم الجمع بين التقنيتين.
- إن الأدوات المستخدمة هي الفرشاة المصنوعة من ألياف النخيل بمختلف أحجامها والتي وضحت في كثير من اللوحات كأداة رئيسية.

نتيجة-ب:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في استخدام المنهج الوصفي التحليلي في توصيف وتحليل لوحات وجوه الفيوم لتعرف السمات الفنية فيها.

أوجه الاختلاف:

أن الدراسة الحالية تستخدم المنهج الوصفي التحليلي في توصيف وتحليل أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين لتعرف السمات التشكيلية فيها. كما أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين لتعرف أثرها على تطور أسلوبهم الفني.

٥- دراسة هيام هارون عطية محمد (١٩٩٩) (٢١٠) :

وعنوانها:

"أثر الخامات المستحدثة على الصياغات التشكيلية في التصوير الجداري"، وقد هدفت هذه الدراسة ألي ما يأتي:

- تعرف مدي تأثير وارتباط الخامات المستحدثة بالتصوير الجداري الحديث .
 - الاستفادة من الإمكانيات التكنولوجية والتقنية الحديثة ومحاولة توظيفها كخامات جدارية .
 - التأكيد على ضرورة ارتباط التصوير الجداري بالطابع الحضاري المعاصر .
- وقد توصلت الدراسة إلي مجموعة من النتائج من أهمها :
- أن المادة أو الخامة بالنسبة للعمل الفني هي جوهره أو جسمه وبدونه يكون العمل هزيعاً خاوياً، وتتدخل الخامة بشكل كبير في إبراز المستوي الفكري والجمالي للعمل الفني، وتلعب الخامة كمثير فني للفنان أثناء عملية التنفيذ .
 - أن حداثة الخامة وتعدد مصادرها تعد سبباً من أسباب التغير في التقنيات، وأساليب الأداء وظهور قيم جمالية كاستخدام الملامس للعمل الجداري .
 - أن الاتجاه إلي التجريب في العمل الفني وظهور صياغات تشكيلية جيدة هو نتيجة لمعطيات التكنولوجيا الحديثة وارتباط الفن بالعالم .

تعقيب:

أوجه الشبه :

أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية في تناول كيفية الاستفادة من الإمكانيات التكنولوجية والتقنية الحديثة .

أوجه الاختلاف :

أن هذه الدراسة تركز على التقنية الحديثة خاصة في الخامات، أما الدراسة الحالية فهي تركز على تناول مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات والقيم والعلاقات التشكيلية في التصوير المصري المعاصر .

٦- دراسة احمد عبد الحفيظ محمد (١٩٩٧) (٩) :

وعنوانها:

"تقنيات جديدة لاستخدام بقايا الخامات في التصوير المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

أ- تحديد مفهوم التقنية في مجال التصوير.

ب- تعرف التقنيات الجديدة في إطار استخدام بقايا الخامات المختلفة من خلال أمثلة مختارة من أعمال التصوير المعاصر وبعض أعمال الطلاب في التجارب التي قام بها الباحث معهم في الكلية.

وقد تناولت الدراسة مفهوم التقنية في مجال الفن التشكيلي وعلى الأخص في مجال التصوير، كما حاول الباحث تصنيف التقنيات من ناحية دورها وكيف تؤثر على الجوانب الجمالية والتعبيرية والإبداعية، كذلك إلقاء الضوء على التقنيات الجديدة التي تناولت بقايا الخامات.

تعقيب:

أوجه الشبه :

أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية في تناول مفهوم التقنية، ومحاولة الاستخدام الأمثل لكل ما يتاح لنا في العصر الحديث من خامات بتقنيات متعددة.

أوجه الاختلاف :

أن هذه الدراسة تركز على التقنيات الجديدة لاستخدام بقايا الخامات في التصوير المعاصر، أما الدراسة الحالية فهي تركز على تناول السمات التشكيلية من خلال تحليل لبعض أعمال المصورين المصريين المعاصرين للوقوف على منابع الرؤية، والأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والعلاقات والقيم التشكيلية.

٧- دراسة أشرف أحمد محمد العتبانى (١٩٩٥) (١٧) :

وعنوانها:

"السمات الفنية لمختارات من الفن المعاصر المرتبط بالتكنولوجيا الحديثة ودورها فى إثراء التذوق الفنى"، هدفت هذه الدراسة إلى ماأتى:

أ- كشف عن أهم السمات الفنية التى تتميز بها تلك الفنون الناتجة من استثمار معطيات ذلك التقدم العلمى والتكنولوجى مما يفسح المجال أمام دارسى الفن لمحاولة استيعاب تلك السمات وتعرفها عليها ثم الإفادة منها فى ممارساتهم الفنية.

ت- توضيح دور السمات الفنية لتلك الأعمال فى إثراء التذوق الفنى.

وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفى التحليلى وذلك من خلال دراسة وتحليل الخطوات الإجرائية الآتية:

١- استعراض أهم الجماعات الفنية التى استفادت من معطيات العلم والتكنولوجيا فى إنجاز أعمالها الفنية مع التأكيد على:

- الفكر الفلسفى لكل جماعه.

- نوعية الاتجاه الفنى.

- أهم الفنانين.

- مدى توظيف الإمكانيات الأدائية.

- تقديم مختارات متباينة من الأعمال الفنية المنتجة.

٢- تحليل الأعمال المختارة لكل جماعة على حدة بهدف استنتاج أهم السمات الفنية المميزة لتلك الأعمال.

٣- محاولة التوصل إلى أهم السمات الفنية المشتركة بين الانتاج الفنى لتلك الجماعات - سواء أكانت مسطحة أم ذات أبعاد ثلاثية - بهدف استخلاص السمات العامة لتلك الفنون التى ارتبطت بتوظيف معطيات العلم والتكنولوجيا فى مجال الفن المعاصر.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- كشفت الدراسة من خلال العرض والتحليل عن أهمية تناول نوعية متميزة من الأعمال الفنية مرتبطة بالتقدم التكنولوجى والإلكترونيات، حيث كانت تدور حول هذه الأعمال الكثير من علامات الاستفهام التى ارتبطت بحدوث تطورات اجتماعية وتقنية.

- أكدت الدراسة على وجود سمات فنية متميزة الأسلوب قدمتها التقنية الحديثة التى نتجت من أيديولوجية العصر العلمية والتكنولوجية، بأسلوب متميز تماماً عن الأساليب السابقة.

- كشفت الدراسة عن مصادر ومنابع جديدة للرؤية الفنية - التقدم التكنولوجى والعلمى فى مجال الخدمات - تعمل على تخفيف الحمل عن أشكال المجتمع التقليدية وأسلوب المحاكاة.

- من خلال التفاعل الحقيقي بين العمل الفني والمتذوق (دارسى الفنون) كانت نتيجة ذلك حدوث ازدهار فى اختيارات الأفراد وتعبيراتهم، وتطوير للبيئة الجمالية بعد زيادة الاعتماد على الحواس الأخرى وليس النظر فقط.

نتيجة:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية فى تناول موضوع التصوير المعاصر بصفة عامة والكشف عن السمات الفنية الناتجة من استثمار معطيات التقدم العلمى والتكنولوجى بصفة خاصة، للإفادة منها فى إثراء الجانب التعبيرى والتقنى باللوحة التصويرية.

أوجه الاختلاف:

- أن هذه الدراسة تقوم بالكشف عن السمات الفنية التى تتميز بها فترة التقدم العلمى والتكنولوجى ودورها فى إثراء التذوق الفنى، أما الدراسة الحالية تقوم بالكشف عن السمات التشكيلية من مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى فى إثراء الجانب التعبيرى والتقنى باللوحة التصويرية.

- أن هذه الدراسة تقوم بدراسة السمات الفنية فى فترة التقدم العلمى والتكنولوجى فقط، أما الدراسة الحالية فإنها تقوم بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية الاساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى الفترة من ١٩٣٦م حتى ١٩٦٧م.

٨- دراسة روز وأفت زكى (١٩٩٥) (٦٩) :

وعنوانها:

"تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لإثراء التعبير الفنى"، وهدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:
تحديد مظاهر العلاقة بين التقنيات الحديثة وما يرتبط بها من كفايات التعبير بالإضافة إلى تعريف دارسى الفنى بالتعبير الفنى.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها ما يأتى:

أ- المعرفة التقنية مهمة بالنسبة لأى مصور ودارس للفن ومعلم الفن المتخصص.

ب- التقنية ليس لها قاعدة يتفق عليها، فالبعض يعدها غاية والبعض الآخر يعتبرها وسيلة.

ج- ساعد التجريب على اكتشاف طرق وخامات مختلفة تفيد فى التعبير الفنى وتعضيده وتثري تقنياته.

د- الاتجاه الحديث فى الفن التشكيلى لم يعد قاصر على التعبير بخامة واحدة أو أسلوب واحد فقط.

- هـ- إلمام المعلم بالأساليب التقنية والخامات المختلفة يبعث الثقة والأمان فى نفس الطالب ويظهر ذلك فى الطلاقة التعبيرية كرد فعل لتقته بمعلمه.
- و- البحث فى الخامة يساعد على اكتمال عامل الإشباع النفسى والتأكيد الذاتى.
- ز- الخامة مثير قوى فى ذاته يدفع إلى تكامل التعبير الفنى.
- ح- الطلاقة التشكيلية تكمن فى إيمان الفرد بالحرية الكاملة والتصرف تجاه الخامات المختلفة فى العمل الفنى الخاص به مما يؤكد شخصيته.

نتيجة-ب:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية فى تناول العلاقة بين التقنيات الحديثة وما يرتبط بها من كفايات التعبير، مما يؤكد ويدعم الدراسة الحالية.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تركز على التقنيات الحديثة وتعريف دارسى الفن بالتعبير الفنى، بينما تقوم الدراسة الحالية بدراسة تقنيات الخامات التقليدية والحديثة فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

٩ - دراسة فانتن سعد الدين فضالى (١٩٩١)(١٣٢) :

وعنوانها:

"توليف الخامات على سطح الصورة فى مجال التصوير المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

- أ- تحديد أهم الأساسيات والضوابط التى يمارس الطالب من خلالها التعبير بتجريب الخامات وتولييفها على سطح الصورة التشكيلية.
- ب- اعداد برنامج مقترح يفيد الطالب فى البحث عن حلول تشكيلية متنوعة فى تكوينات جديدة من خلال ممارسة خبرة توليف الخامات على سطح الصورة؛ انطلاقاً من الأساسيات التى تثرى التفكير والتعبير ولا تعوق الممارسة التجريبية.
- واتبعت الدراسة المنهج التحليلى والتجريبى لإجرائها، ويعتمد على محورين أساسيين وفق الخطوات الآتية:

١ - المحور النظرى:

- الاستفادة من القراءات والدراسات المرتبطة بمفهوم التجريب والتوليف بالخامات فى التصوير.

- دراسة وتحليل مختارات من الأعمال الفنية لنخبه من المصورين المعاصرين القائمة على خبرة التوليف بالخامات من حيث المعالجات الجمالية والأساليب الأدائية المتعلقة بتلك الخبرة.
- ٢- المحور التجريبي:
 - دراسة ميدانية تتمثل في المقابلات الشخصية لنخبه من المصورين المعاصرين التي تتضح في أعمالهم الفنية في التوليف؛ للوقوف على أهم الضوابط والأساسيات التي يمارس الفنانون من خلالها تلك الخبرة.
 - الاستفادة من النتائج الخاصة بالدراسة التحليلية والميدانية وهي إعداد برنامج تدريس قائم على ممارسة خبرة التعبير بتجريب الخامات وتوليفها في مجال التصوير بكلية التربية الفنية من خلال المدخلين التركيبي والتعليمي.
 - ولقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:
 - ١- التوليف مفهوم موجود منذ القدم ولكن اختلف من حضارة لأخرى ومن فن لآخر من حيث الغرض أو الهدف منه.
 - ٢- هناك ثلاثة أنواع من التوليف.
 - توليف بخامات تقليدية.
 - توليف بخامات جاهزة غير تقليدية.
 - توليف بخامات تقليدية وغير تقليدية.
 - ٣- مفهوم التوليف أشمل وأعم من مفهوم الكولاج، حيث يمكن أن يتضمن أكثر من أسلوب أدائي أثناء ممارسته.
 - ٤- استخدام الخامات الجاهزة المضافة على سطح الصورة من أجل بناء الصورة ومحاورها لا من أجل تمثيل عناصر الموضوع بالشكل الواقعي المرئي من الطبيعة.
 - ٥- هناك ضوابط تمارس من خلالها خبرة توليف الخامات على سطح الصورة وتميزها عنها في المجالات الفنية الأخرى.

تحقيب:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تقوم بدراسة وتحليل مختارات من الأعمال الفنية لنخبه من المصورين المعاصرين القائمة على خبرة التوليف بالخامات من حيث المعالجات الجمالية والأساليب الأدائية المتعلقة بتلك الخبرة.

أوجه الاختلاف:

- أن هذه الدراسة اعتمدت في المنهج التجريبي على إعداد برنامج تربوي مقترح يفيد الطالب في البحث عن حلول تشكيلية متنوعة، أما الدراسة الحالية فإنها اعتمدت على المنهج الوصفي والتحليلي في توصيف وتصنيف وتحليل أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
- أن هذه الدراسة ركزت على تحديد أهم الأساسيات والضوابط التي يمارس الطالب من خلالها التعبير بتجريب الخامات وتوليقيها على سطح الصورة التشكيلية، أما الدراسة الحالية فقد ركزت على تناول السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

١٠- دراسة فاروق وهبه الجبالي (١٩٨٨)(١٣٦):

وعنوانها:

"دور الخامة في فن التصوير"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

علاج جانب التقنية للخامة، فالخامة كشكل لا تقف عن حدود مكوناتها الجزئية بل إلى المدلول وكيفية تساوي الخامة مع درجة الوعي والإدراك عند الفنان، ودرجة احتياجه. كما تشيد هذه الدراسة إلى التنوع الوفير للخامات في حقل الصناعة وكيف حث ذلك الفنان المعاصر على التنوع في تناول الصياغات التشكيلية، واللجوء إلى التجارب حتى أصبح العمل الفني مؤشراً لإلغاء التخصص في الفنون، كما تشير الدراسة أيضاً إلى تأثير الخامة على القيم الجمالية في التصوير المصري القديم حيث شارك سكان وادي النيل بأول خطوة في توضيح فنون التصوير وتبسيطها واستخدام الألوان والخامات التي تفرزها البيئة المحيطة، كذلك استخدام شمع العسل كتقنية في تثبيت اللون بالحرارة، وكذلك استخدام خامة الفسيفساء وتداخلها في تحديد شكل العمل الفني لتقاوم عوامل التعرية.

وقد توصلت هذه الدراسة إلى دور الفنان لتحديد رؤية فنية جديدة ليست بالضرورة أن تكون لوحة أو عملاً نحتياً بل عملاً مرئياً مجسداً.

نتائج:

أوجه الشبه:

ترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية في تناول وعلاج جانب التقنية للخامة والتأكيد على دورها في حث الفنان المصري المعاصر على التنوع في تناول الصياغات التشكيلية واللجوء إلى التجارب الفنية بالخامات المختلفة.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة ركزت على تناول الخامة في التصوير المعاصر بشكل عام، أما الدراسة الحالية فإنها تقوم بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، وبعض الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين في الفترة من ١٩٣٦م حتى ١٩٦٧م.

١١- دراسة جمال رفعت لمعى (١٩٨٤) (٤٦) :

وعنوانها:

"نظرية التحديث في الفن كمدخل لمدرسة مصرية معاصرة"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما

يأتى:

تناول أهم المفاهيم المختلفة للتحديث، والمحاولات الجادة التي بذلها الفنان على مر العصور، من أجل الوصول إلى أسلوب خاص معتمداً على دراسة خبرات فنية سابقة على محاولاته. وقد تناولت الدراسة الفن المصرى القديم وكيفية الاستفادة منه في ضوء نظرية توماس مونورو (Toms Munro) كإحدى النظريات المعاصرة والتي توضح أن الأشكال لها تاريخ متوالد، وكل أسلوب يدعو إلى أسلوب جديد وأن أثر الصورة على الصورة هو عامل مهم في الأسلوب، وهو أكثر أهمية مما يأتى مباشرة من تعليم الطبيعة.

وقد استرشد الدارس بالعلاقة الصريحة بين الفن المصرى القديم وبين الفنون الحديثة وما أوضحه أندريه لوت (Andre Lhote) فيما أسماه بالمدخل الجمالى للموازنة في تحديث الفنون المصرية القديمة.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج الهامة المهمة:

إن مفهوم التحديث عند تناول التراث ينبغى أن يفهم جيداً على أنه ليس استعادة نمط أو وحدة أو أسلوب أو اتجاه أو روح التراث بل في الحقيقة ينبغى رؤية أن مفهوم التحديث — عند تناول التراث بشكل ابتكارى وفهمه في إطار وحدة الثقافة المصرية في أى عصر — لا نستطيع الأخذ منه دون تعميق الفهم للمحتوى الثقافى والفلسفة والعقيدة الخاصة، ثم تبني نظرية مصغرة بطريقة الآخذ، ولن يتم مفهوم التحديث دون أن يتم خلق عناصر جديدة تستطيع أن تستقل بشخصيتها وتدخل في دائرة استمرارية التراث الإنسانى.

نتيجة ختامية:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تتفق والدراسة الحالية في تناول أهم المفاهيم المختلفة للتحديث والمحاولات الجادة التي بذلها الفنان على مر العصور من أجل الوصول إلى أسلوب خاص معتمداً على دراسة خبرات فنية سابقة على محاولاته.

أوجه الاختلاف:

أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

١٢- دراسة حمدي حامى محمد عبد الحكيم (١٩٨٢)(٥٨):

وعنوانها:

"الخلفية الفكرية وأثرها فى التصوير المصرى المعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ماأتى:
إلقاء الضوء على الاتجاهات الفكرية التى شكلت الفن فى القرن العشرين وذلك من خلال دراسة الفكر الإنسانى فى محاولة لتوضيح المقصود من الخلفية الفكرية لدى الفنان وتعرضت لنشأة الفكر لدى الإنسان، كما تناولت الخلفية الفكرية لدى المصور المصرى عبر العصور متعرضة للعامل الجغرافى وأثره على الفكر المصرى وأثر الغزو الفكرى الأوروبى على الفن المصرى، كما ركزت الدراسة على التصوير المصرى المعاصر منذ نشأة مدرسة الفنون الجميلة المصرية مع توضيح الخلفيات الفكرية لدى جيل الرواد وجيل الجماعات ثم حال التصوير المصرى بعد ثورة ١٩٥٢م.

نتيجة:

أوجه الشبه:

ترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية فى تناول موضوع التصوير المصرى المعاصر.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تناولت الاتجاهات الفكرية التى شكلت الفن فى القرن العشرين والخلفية الفكرية لدى المصور المصرى عبر العصور، كما ركزت فى توضيح الخلفيات الفكرية لدى جيل الرواد وجيل الجماعات ثم حال التصوير المصرى بعد ثورة ١٩٥٢.
أما الدراسة الحالية فقد ركزت على تناول مصادر ومنابع الرؤية الفنية، الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

١٣- دراسة مصطفى محمد مهدى (١٩٨٠)(١٩٠):

وعنوانها:

"التصوير التشخيصى المصرى منذ عام ١٩٥٠م والإفادة منه فى تدريس التذوق الفنى بالتعليم العام"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ماأتى:

تحليل ملامح وسمات التصوير التشخيصي المصري عبر التاريخ حتى عام ١٩٧٥ م مركزاً على التصوير بين عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٧٥، ثم قدم الباحث تحليل موضوعي للاتجاهات العامة والنزعات التي تسود الحركة الفنية المصرية خلال الفترة السابقة الذكر مع تصنيفها، إلى جانب تقديم دراسة تحليلية لعشرة من الرواد والفنانين المصريين الذين يمثلون أصحاب النزعات والاتجاهات السابقة.

كذلك دراسة للتذوق الفني والعوامل التي تسهم في تكوين الاتجاهات الجمالية بالإضافة إلى دراسة مناهج التذوق الفني بالتعليم العام.

نتيجة:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة والدراسة الحالية في تناول المنهج التحليلي في تحليل ملامح وسمات التصوير المصري.

أوجه الاختلاف:

- أن هذه الدراسة تقوم بتحليل ملامح وسمات التصوير التشخيصي المصري فقط عبر التاريخ حتى عام ١٩٧٥ م، أما الدراسة الحالية فإنها تقوم بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية الأساليب وتقنيات الخامات في التصوير المصري المعاصر.
- أن هذه الدراسة ركزت على تناول التصوير التشخيصي كاتجاه في الفترة من ١٩٥٠ م حتى ١٩٧٥ م، أما الدراسة الحالية فإنها ركزت على تناول مصادر ومنابع الرؤية الفنية الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية في الفترة من ١٩٣٦ م حتى ١٩٦٧ م.

١٢- دراسة كارلا جوتليل (Carla Gotilele) (١٩٧٦) (٣١٥) :

هدفت هذه الدراسة إلى :

تناول أبعاد الفن الحديث وتطور الشكل والمحتوي للعمل الفني فتقول: " إن الرغبة في التجديد في الفن دائمة وأبدية، فمنذ عام ١٩٦٠ م زادت وتضاعفت الدفعة نحو التجديد وحاليا أصبحت هذه الرغبة مكثفة وأصبح هذا الاحتياج ظاهرة صخب للتجديد وليس مجرد الاعتراف بالغير، والجديد أن هذا التجديد متوازن مع التقدم والنمو فقد أصبح التقدم اليوم موازي للتقنية (التكنولوجيا) فمن خلال هذه التقنية الحديثة أمكن إظهار معظم التجديدات والإبداعات الثورية في الشكل، وبهذا فتح مجالاً جديداً للمحتوي، ولكن الطفرة في الشكل اتخذت أبعاداً أوسع من مستوي التغير في المحتوى — هذا باستعراض انطباعات الفنانين المعاصرين .

كما تعرضت الدراسة لنقاط مهمة لها علاقة بالخامات والأدوات الجديدة التي توصي بتقنيات جديدة أيضا .

نتائج:

أوجه الشبه :

أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية في التعرض لنقاط هامة لها علاقة بالخامات والأدوات الجديدة التي توصي بتقنيات جديدة أيضاً.

أوجه الاختلاف :

أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية - مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والقيم التشكيلية - في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين و أثرها على تطور أسلوبهم الفني .

١٥ - دراسة " مصطفى عبد العزيز محمد عبيد " (١٩٧٣ م) (١٨٩) :

وعنوانها:

"بعض الخامات غير التقليدية في التصوير الحديث وإمكانياتها ومدى الإفادة منها في ميدان التربية الفنية"، وقد هدفت الدراسة إلى ما يأتي :

- معرفة بعض الخامات الجديدة غير التقليدية إلى جانب ما تقدمه هذه الخامات المستحدثة من إمكانيات .

- تناول علاقة عنصر اللون بالخامة المستخدمة في الأعمال الفنية وكذلك قدم الباحث بعض الخصائص والإمكانيات المختلفة لبعض الخامات التقليدية الموجودة في ساحة التربية الفنية وهي .

الألوان المائية - ألوان الجواش - الإفرسك - ألوان التمبرا - الألوان الشمعية - ألوان الباستل - ألوان الزيت .

وقد تعرض الباحث لعدة أساليب فنية جديدة في هذا الوقت مثل الفروتاج والكولاج. واستعرض الفنانين العالمين أصحاب التجديد في تناول الخامات المختلفة.

نتائج:

أوجه الشبه :

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في بعض المفاهيم الخاصة بالخامة والطرق والأساليب الأدائية في استخدام تلك الخامات لاستحداث تأثيرات وتقنيات جديدة ومتميزة .

أوجه الاختلاف :

أن هذه الدراسة تركز على بعض الخامات غير التقليدية في التصوير الحديث بينما تركز الدراسة الحالية على السمات التشكيلية بما تتضمن من الأساليب وتقنيات الخامات في التصوير المصري المعاصر .

تعليق:

من خلال عرض بعض الدراسات السابقة المرتبطة بالدراسة الحالية والتي تناولت التقنيات والأساليب المختلفة في التصوير المصري المعاصر فقد تبين الآتي:

- أن التصوير المصري المعاصر يحوى أساليباً فنية واتجاهات متباينة يمكن الاستفادة منها.
- أن التصوير المصري المعاصر تنوعت فيه استخدام توليف الخامات التقليدية وغير التقليدية على سطح اللوحة التصويرية مما ساعد على إثراء العمل الفني.
- أن هذه الدراسات أكدت ودعمت الدراسة الحالية في دراسة أساليب المعالجة التشكيلية وتقنيات الخامات المختلفة بالتصوير المصري المعاصر، وكيفية الاستفادة من هذه الأساليب وتقنيات الخامات في إثراء الجانب التعبيري والتقني باللوحة التصويرية.

ثالثاً: المحور الثالث

دراسات تناولت العلاقات والقيم التشكيلية وأهميتها في البناء التشكيلي المصري المعاصر.

١- دراسة خالد محمد أحمد شحاتة (٢٠٠١) (٦٠):

وعنوانها:

"القيم الفنية في أعمال التصوير بالتربية الفنية ودورها في إثراء الحركة التشكيلية المصرية الحديثة"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي :

- الكشف عن الدور الذي قام به رواد التصوير في التربية الفنية في تقديم ودعم التوجيهات الحديثة في الحركة التشكيلية المصرية .
- تعرف أهم السمات والخصائص الوطنية والقومية في أعمال رواد التصوير في التربية الفنية .
- إلقاء الضوء على إسهامات رواد التصوير التربية الفنية في مجال الثقافة والتنظير الفني في الحركة التشكيلية المصرية .
- إظهار القيم الفنية في أعمال رواد التصوير بالتربية الفنية من خلال تتبع وتحليل أعمالهم.

وقد اتبعت الدراسة المنهج الوصفي والتحليلي، وذلك لاستخلاص السمات العامة والخصائص المميزة لأعمال رواد التصوير بالتربية الفنية، وكذلك القيم الفنية وتعرف الأساليب والتقنيات داخل المدارس الفنية التي استحدثها هؤلاء الفنانون في معالجة موضوعاتهم وذلك من خلال تحليل الأعمال الفنية لهم.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها.

- هناك دور مهم لرواد التصوير بالتربية الفنية في تقديم ودعم مفهوم التوجه الحداثي في الحركة التشكيلية المصرية الحديثة .
- قدم رواد التصوير بالتربية الفنية إسهامات مؤسسية في الثقافة الفنية والتنظير والمحاضرات في مجال الفن التشكيلي المصري الحديث منذ بداية القرن العشرين .
- استحدثت تقنيات وأساليب وخامات جديدة على الحركة التشكيلية الحديثة في مصر - بدراسة الأعمال الفنية لرواد التصوير بالتربية الفنية من خلال منهجية تتمثل في وصف وتحليل وتغير تلك الأعمال، اتضح أن هذه الأعمال تخضع لنظام متكامل تتحقق فيه القيم الفنية في كل مترابط يصل إليه الفنان من خلال عدة أساليب فنية مختلفة .

نتائج:

أوجه الشبه :

أن هذه الدراسة تتفق مع الدراسة الحالية في تعرف القيم الفنية التشكيلية في التصوير المصري بالإضافة إلى استخدام المنهج الوصفي والتحليلي في تحليل أعمال الفنانين .

أوجه الاختلاف :

أن هذه الدراسة تتناول إظهار القيم الفنية في أعمال رواد التصوير بالتربية الفنية، أما الدراسة الحالية فأنها تقوم بإظهار بعض العلاقات والقيم التشكيلية، والأساليب وتقنيات الخامات في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني .

٢- دراسة سمير محمود عبد الفضيل (١٩٩٧م) (٨٢):

وعنوانها:

"مصورو الجماعات الفنية في مصر خلال الأربعينيات"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

- أ- إلقاء الضوء على واقع الحركة التشكيلية في مصر قبل ظهور الجماعات الفنية (جماعة الفن والحرية، جماعة الفن الحديث، جماعة الفن المعاصر)
- ب- إلقاء الضوء على واقع الحياة الاجتماعية والثقافية وأثرها على الحركة التشكيلية قبل وبعد ظهور هذه الجماعات.

- ج- إلقاء الضوء على المؤثرات الخارجية على فكر أعضاء هذه الجماعات.
- د- تعرف أثر البيئة في تكوين شخصية مصوري هذه الجماعات الفنية الثلاثة.
- هـ- إظهار القيم الإبداعية لدى مصوري هذه الجماعات الثلاثة من خلال تحليل نماذج من الأعمال لمصوريها، وتتبع مسيرتهم الفنية ومراحل تطورها.
- و- إلقاء الضوء على دور هذه الجماعات في إثراء حركة التصوير المعاصر في مصر.
- ح- تفسير ظاهرة انتشار الجماعات الفنية في مصر خلال هذه الفترة الزمنية وعلاقة ذلك بالمناخ العام آنذاك.
- وقد اتبعت الدراسة المنهج التاريخي والتحليلي في تناول أعمال مصوري هذه الجماعات الثلاثة وعرض الباحث وجهة نظره بالشرح والتحليل والمقارنة وصولاً إلى القيم الإبداعية التي حققوها في أعمالهم التصويرية خلال تلك العقود الثلاثة من الثلاثينات إلى الخمسينات.

نتيجة ختامية:

أوجه الشبه:

ترتبط هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناول موضوع التصوير المصري المعاصر خاصة مصوري الجماعات الفنية، بالإضافة إلى التأكيد على دور البيئة في تكوين شخصية الفنان المصري المعاصر.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تقوم بإظهار القيم الإبداعية لدى مصوري الجماعات الفنية الثلاثة، كذلك اتبعت المنهج التاريخي والتحليلي في تناول مصوري هذه الجماعات الفنية، بينما تقوم الدراسة الحالية على دراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثر ذلك على تطور أسلوبهم الفني، واتبعت الدراسة في ذلك المنهج الوصفي والتحليلي لتوصيف وتحليل أعمال بعض الفنانين المصورين في الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧م.

٣- دراسة حسام بدر الدين عبد السلام صقر (١٩٩٦) (٥١):

وعنوانها:

القيم الملمسية على سطح الصورة في القرن العشرين كمدخل لأثراء تدريس التصوير في كلية التربية الفنية، فقد حددت أهداف هذه الدراسة انطلاقاً من المفهوم المعاصر للتعبير الفني في التصوير من حيث الآتى:

- أ- التأكيد على انطلاق طلاب الفرقة الثالثة بالكلية فى التعبير باستخدام الخامات بأساليب تقنية تجريبية لإثراء أعمالهم الفنية الملمسية فى إطار وحدة العمل الفنى ككل.
- ب- التأكيد على القيم الملمسية من حيث إنها قيم بنائية أو تعبيرية أو جمالية فى التصوير فى القرن العشرين وتحليلها وتصنيفها للإسهام فى إعداد مدخل لتدريس التصوير لطلاب الفرقة الثالثة بالكلية.
- واتبعت الدراسة المنهج التحليلى التجريبى بالدراسة والتحليل والتصنيف لمختارات من الأعمال الفنية للتصوير فى القرن العشرين، والتي اتسمت بتنوع الملامس وظهور القيم الملمسية والجمالية والتعبيرية والبنائية على أسطحها.
- وتمثلت عينة الدراسة فى مجموعة من طلاب الفرقة الثالثة بكلية التربية الفنية، جامعة حلوان، قامت بالتجريب بالإضافة إلى التجريب الذاتى للباحث.
- وتوصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:
- إمكانية تناول القيم الملمسية على سطح الصورة فى القرن العشرين كمدخل يثرى العمل الفنى عند التدريس فى مجال الفنون..
 - إمكانية تحليل وتوصيف الحالة الملمسية التى عليها سطح الصورة فى الفن بشكل نقدى منظم.
 - تعدد الحلول التقنية للقيم الملمسية على أسطح الصورة واستحداث صياغات إبتكارية ومعالجات معاصرة تثرى بناء الصورة.

نتائج:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تقوم بالتأكيد على التعبير الفنى باستخدام الخامات بأساليب تقنية تجريبية وفى إطار وحدة العمل الفنى ككل، بالإضافة إلى التأكيد على القيم الملمسية إحدى القيم التشكيلية من حيث إنها قيم بنائية أو تعبيرية.

أوجه الاختلاف:

أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية- مصادر ومنابع الرؤية الفنية، الاساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية- فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

٢- دراسة محمد عبد المنعم إبراهيم (١٩٩٥) (١٦٢):

وعنوانها:

"القيم الإبداعية فى التصوير عند حامد ندا"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

- ١- إلقاء الضوء على حياة "حامد ندا" ونشأته بصفة عامة والفنية بصفة خاصة.

٢- إلقاء الضوء على دور المجتمع من حيث: العصر - الحياة الاجتماعية والسياسية في الفكر الفني "حامد ندا".

٣- تعرف أثر البيئة الشعبية في تكوين شخصية "حامد ندا".

٤- تناول وشرح القيم الإبداعية في التصوير عند "حامد ندا" من خلال منهج تحليلي تقدمي لأعماله متتبعاً مراحل تطوره ونضجه الفني مع عمل دراسة تحليلية للتكوين - الرسم - اللون - البعد النفسي والدرامي في أعماله.

٥- إثبات أثر الفن الفرعوني والبدائي على أيديولوجية الفكر عند "حامد ندا" وأثره في تأكيد ملامح الشخصية المصرية.

٦- إلقاء الضوء على دور "حامد ندا" في إثراء حركة فن التصوير المصري المعاصر.

واتبعت الدراسة كلاً من المناهج البحثية الآتية:

"المنهج التاريخي - المنهج التحليلي - المنهج النقدي" حيث تناول الباحث القيم الإبداعية في التصوير عند "حامد ندا" خلال مساحة زمنية وتاريخية بدءاً من مولده عام ١٩٢٤م مروراً بمراحل تطوره الفني حتى وفاته عام ١٩٩٠م.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في تناول المصور "حامد ندا" ودوره في إثراء حركة فن التصوير المصري المعاصر.

أوجه الاختلاف:

- أن هذه الدراسة تتناول القيم الإبداعية عند المصور "حامد ندا" بالإضافة إلى حياته ونشأته الفنية بصفة خاصة، أما الدراسة الحالية تتناول السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين من خلال مصادر ومنابع الرؤية الفنية الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية، وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

- أن الدراسة الحالية تتناول حياة وأعمال المصور "حامد ندا" في الفترة من ١٩٢٤م حتى وفاته ١٩٩٠م، أما الدراسة الحالية تتناول أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين في الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧م.

٥- دراسة ابننسام رجب عبد الجواد (١٩٩٤)(١):

وعنوانها:

"تكوين الصورة فى الفن المعاصر" وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتى:

الكشف عن طبيعة التكوين فى الأعمال التصويرية المعاصرة لمحاولة الإفادة منها فى تنمية مرونة دارسى التصوير الابتكارى تجاه تناول المتنوع والمتحرر لتكوين الصورة. وتضمنت الرسالة تحليلاً للقيم التشكيلية، التى أثرت على بناء الصورة فى الفن المعاصر، وإبراز النظريات الفكرية والعلمية التى أثرت على إكساب تكوين الصورة للفن المعاصر سماته الابتكارية المميزة، كما قامت الدراسة بتحليل وتقسيم تلك القيم إلى:

أ- قيم تشكيلية رئيسية:

والتي لا يمكن الاستغناء عنها عند بناء أى تكوين وفى أى عصر وهى الوحدة والاتزان والإيقاع.

ب- قيم تشكيلية فرعية:

تخدم تلك القيم الرئيسية وتحققها، مع عرض للأساليب التشكيلية المحققة لتلك القيم الفرعية من خلال تحليل بعض أعمال التصوير المعاصر فى الفترة ١٩١٠ م وحتى الآن، وقد قامت الدراسة بعمل دراسة تجريبية، كتطبيق للقيم التشكيلية التى تضمنها الإطار النظرى، وقد اتبعت الدراسة المنهج التحليلى والتجريبى والتطبيقى.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إثبات مرونة وتنوع القيم التشكيلية فى التصوير المعاصر.

نتيجة:

أوجه الشبه:

ترتبط هذه الدراسة بالدراسة الحالية فى تناول القيم التشكيلية الرئيسية كالوحدة والاتزان والإيقاع - والتي لا يمكن الاستغناء عنها عند بناء أى تكوين وفى أى عصر - بالإضافة إلى بعض القيم الفرعية مع عرض لبعض الأساليب التشكيلية المحققة لتلك القيم.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تقوم بدراسة وتحليل القيم التشكيلية التى أثرت على بناء الصورة فى الفن المعاصر بوجه عام فى الفترة من ١٩١٠ م حتى الآن، بينما تقوم الدراسة الحالية بدراسة الأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وتتبع أثرها على تطور أسلوبهم الفنى فى الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧ م.

٦- دراسة سعاد عبد الله عبد الهادي (١٩٩١) (٧٨):

هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

دراسة كيفية تناول الفنانين المصورين للمرأة على مر العصور دراسة وافية من حيث توظيفها كعنصر تشكيلي وقيمة إنسانية في أعمال التصوير على مختلف مذاهبها واتجاهاتها، مما يفيد في تكوين منطلق فكري جديد يفيد في تحليل الأعمال الفنية، وإمكانية إجراء المزيد من هذه الدراسات لإثراء الحركة الفنية المعاصرة.

واستخدمت الدراسة في هذه الدراسة المنهج التاريخي والوصفي والتحليلي لتناول الفنون المختلفة في مصر بوجه عام والفنانين من العصر الحديث بوجه خاص للمرأة كعنصر تشكيلي وقيمة إنسانية في أعمالهم الفنية في مجال التصوير.

وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها ما يأتي:

أن المرأة تمثل للفنانين التشكيليين مجموعة من القيم الجمالية التشكيلية والتعبيرية، ولذا كانت عبر تاريخ الفنون في العالم عنصر تشكيلي بارز أكثر من الرجل في كثير من اللوحات الفنية، وذلك إلى جانب ارتباطها بالدافع العاطفي والغريزي لعملية الإبداع.

أ- بالنسبة للناحية التشكيلية:

- المرأة مثير جمالي وفني للفنان.
- جسم المرأة يعد واقع مكشوف لمعظم أبجديات اللغة التشكيلية.
- اكتساب المرأة جماليات وقيم تشكيلية من الواقع حولها.

ب- من الناحية التعبيرية:

سيطرة المرأة على أعمال الفنانين المصريين يعد نتاج لموروثات تاريخية جمالية وفنية على مر التاريخ الإنساني والمصري؛ مما جعل هذا النمط يفرض نفسه كمادة للاستلham على كثير من الفنانين والفنانات سواء بوعي أو دون وعي.

ج- من الناحية العاطفية والغريزية:

المرأة ككيان إنساني، ومثير فني، وكائن جمالي، وعنصر تشكيلي، وقيمة رمزية تعبيرية وإنسانية.. تسمح بأكبر قدر من الحرية لخيال الفنان للتوحد والاكتمال بينه وبين عناصر عمله.

نتائج:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تتناول موضوع التصوير المصري المعاصر.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تقوم بدراسة كيفية تناول الفنانين المصورين للمرأة على مر العصور دراسة وافية من حيث توظيفها كعنصر تشكيلي وقيمة إنسانية في أعمال التصوير، بينما تقوم الدراسة الحالية بدراسة السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

٧- دراسة محمود على محمود (١٩٨٧) (١٧٨):

وعنوانها:

"القيم التشكيلية للرسوم في فن التصوير المصري القديم والمعاصر"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

إبراز القيم التشكيلية للرسوم في فن التصوير المصري من خلال تناول عنصر الخط وأهميته كقيمة تشكيلية جديرة بالبحث استناداً على تحليل بعض الأعمال التصويرية المختارة من الحضارات الفنية المصرية وفن التصوير المصري المعاصر.

كما وضحت هذه الدراسة أهم الموضوعات التي تناولها فن الرسم المصري القديم، وكذلك المواد المستخدمة في الرسم والتصوير وعرض الدارس في هذه الدراسة أعماله في الرسم والتصوير وتبين من خلالها استخدامه لعنصر الخط، واستفادته من دراسة القيم التشكيلية في التصوير المصري القديم والمعاصر.

نتائج:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة مع الدراسة الحالية في إبراز القيم التشكيلية للرسوم في فن التصوير المصري من خلال تناول عنصر الخط.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تقوم بإبراز القيم التشكيلية في التصوير المصري القديم والمعاصر من خلال تناول عنصر الخط وأهميته كقيمة تشكيلية، بينما تقوم الدراسة الحالية بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

٧- دراسة محمد نبيل مصطفى حسن (١٩٨٧) (١٦٥):

وعنوانها:

"فلسفة التكوين في التصوير المصري القديم والمعاصر" وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:
تناول موضوع فلسفة التكوين في التصوير المصري القديم والمعاصر، من خلال تتبع البدايات الأولى للتكوين ودراسة اللوحات ذات القيمة المقوسة (لوحات موائد القرايين).
ثم تناولت تكوينات الموضوعات المختلفة بالدراسة والتحليل بهدف استخلاص خصائص فن التصوير المصري القديم كالتماثل والتعبير الطبيعي الحر والتكرار ثم تتبع هذه الخصائص في التصوير المصري المعاصر، من خلال دراسة أعمال مجموعة المصورين المصريين المعاصرين، وأخذ إنتاج مجموعة من الأعمال الفنية بينت محاولات الباحث لاستخلاص مفردات مصرية في التكوين وكذلك البحث عن نظم مصرى مناسب للتصوير.

ولقد أشارت الدراسة إلى الدور البارز الذي لعبته القيم التشكيلية في أعمال الفنانين المصريين المعاصرين كهدف في حد ذاته فمثلاً استعرضت الدراسة في متنها تحليل "نعيم عطية" لأعمال الفنان المعاصر "حامد ندا" بقوله أنه عمد على اختطاطات أبجدية خاصة في التكوين، فنراه يلجأ إلى تكرار تكوينات معينة كقانون يساوى ترديد المعنى أو ترديد المضمون وتأكيده، ويعتبر "ندا" أن في هذا التكرار رمزية من نوع خاص، فنراه يعتمد كثيراً على كتلتين متجاورتين أو متباعدتين إلى فوق أو تحت أو عن اليمين وعن الشمال وتمتاز تكويناته بأن عناصرها موزعة على السطح وليس في اتجاه العمق.

نقطة خاتمة:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تقوم بدراسة الدور البارز الذي تلعبه القيم التشكيلية في أعمال الفنانين المصريين المعاصرين.

أوجه الاختلاف:

أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفني.

٩- دراسة محمد رضا عبد السلام (١٩٨٣) (١٥٦):

وعنوانها:

"اللون واستخدامه في التصوير الحديث" وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:
تناول عنصر اللون واستخدامه في التصوير قديماً وحديثاً، وقد أظهر الدارس اختلافاً في تناول الألوان تبعاً لاختلاف المفاهيم والثقافات المختلفة، كما تناول المفهوم التقليدي لاستخدام اللون بإيجاز في

القرن الخامس عشر، وتعرض أيضاً إلى كيفية الاستفادة من النظريات العلمية الحديثة حول اللون في التصوير بتناوله نماذج لبعض المدارس والاتجاهات الحديثة، وبدءاً من التعبيرية مروراً بالرمزية وكذلك الاستعمالات النفسية والانفعالية للون عند التعبيريين والوحشيين والسيراليين. وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إن تغير فن التصوير عبر العصور المختلفة ليس إلا تغييراً في مفهوم اللون وطرق تناوله ومعالجته، كما كشفت هذه الدراسة أيضاً عن وجود تميز لكل فنان عن الآخر من حيث اتجاهه الفني وطرق أدائه.

- كما كشفت هذه الدراسة - أيضاً - أن ضرورة إلمام دارسي الفن بنظريات اللون وأبعادها البصرية المتنوعة وطرق استخداماتها في المدارس الفنية المختلفة، من فائدة في توظيف عن إمكانيات اللون في تحقيق الهدف الفني.

نتيجة:

أوجه الشبه:

أن هذه الدراسة تقوم بدراسة عنصر اللون أحد العناصر التشكيلية المهمة في البناء التشكيلي المعاصر، بالإضافة إلى ما توصلت إليه هذه الدراسة من نتائج أهمها أن هناك تميزاً لكل فنان عن الآخر من حيث اتجاهه الفني وطرق أدائه.

أوجه الاختلاف:

أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والعلاقات والقيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.

١٠- دراسة بهاء عشم مرقص (١٩٧٩) (٣٧):

وعنوانها:

"الفراغ كقيمة تشكيلية في التصوير المعاصر والإفادة منه في التربية الفنية في المرحلة الثانوية"، وقد هدفت هذه الدراسة إلى ما يأتي:

أ- الوصول إلى مفهوم الفراغ وكذلك العوامل التي تساعد على تكوينه، باعتباره عنصراً مهماً يدخل في أحداث التشكيل الفني في التصوير المعاصر.

ب- الكشف عن أبعاد القيم الفراغية الابتكارية المختلفة عن بعض أعمال مصوري الفن الحديث والمعاصر، وإبراز الخصائص الفنية المختلفة التي استخدمها هؤلاء المصورون في اتجاهاتهم الفنية لمعالجة الفراغ، وعمل تصنيف لأنواع المعالجات الفنية عندهم.

جـ- الإفادة من هذه الدراسة في سد النقص الذى يبدو فى رسوم التلاميذ فى المرحلة الثانوية من حيث قدرتهم على علاج فراغ الصورة وتفتيح المجالات أمامهم لتجسيده.

د- الوصول إلى عدد من التوصيات يمكن أن تثرى خبرات معلم التربية الفنية فى مجال تشكيل الفراغ حتى يتسنى لهم توجيه تلاميذه التوجيه السليم والإرشاد الواعى.

واتبعت الدراسة المنهج التاريخى عند التعرض للجانب الذى يبحث الإدراك الفراغى لأمثلة التصوير، كما استخدم الأسلوب التحليلى فى توضيح العمليات التى تدخل فى تشكيل الفراغ أثناء عملية الممارسة، كما استخدم أيضاً المنهج التجريبى عند التعرض للدراسة الميدانية فى التربية الفنية على عينة عشوائية مختارة من تلاميذ المرحلة الثانوية، والتى كان الهدف من وراءها توثيق صلاحية استخدام الاتجاهات المعاصرة لتشكيل الفراغ.

وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ١- يعد الخط من العناصر التشكيلية التى تضافى على التصوير قيمة فراغية حسية متحركة فمن خلاله تتضح العلاقة بين الأشكال ومجالاتها الفراغية.
- ٢- يعد اللون من العناصر الأساسية التى يلعب على أوتارها المصورون فى إبراز العلاقة بين الأشكال ومجالاتها الفراغية.
- ٣- يعد المنظور أحد العوامل المؤثرة فى تشكيل الفراغ لكل من التصوير أو النحت البارز سواء أكان هذا المنظور متوازياً أم مائلاً أم مجسماً ويعد - أيضاً - أحد الوسائل المهمة التى وضعها المصورون فى العصور السابقة للتعبير.

نتيجة ختامية:

أوجه الشبه:

تتفق هذه الدراسة فى تناول مفهوم الفراغ باعتباره عنصراً مهماً يدخل فى أحداث التشكيل الفنى فى التصوير المعاصر.

أوجه الاختلاف:

أن هذه الدراسة تقوم بالكشف عن أبعاد القيم الفراغية الابتكارية المختلفة فى بعض أعمال مصورى الفن الحديث والمعاصر، أما الدراسة الحالية تقوم بدراسة السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصوريين المصريين المعاصرين وأثرها على تطور أسلوبهم الفنى.

تعليل:

- من خلال عرض بعض الدراسات السابقة المرتبطة بالدراسة الحالية، وهى دراسات تناولت القيم التشكيلية وأهميتها فى البناء التشكلى المعاصر فقد تبين الآتى:
- أن القيم التشكيلية لها أهمية خاصة جديرة بالبحث والتقيب، حيث إنها تؤثر على الشكل العام للتكوين فى التصوير المصرى المعاصر.
 - أن هذه الدراسات ساعدت على تأكيد وتدعيم أهمية الدراسة الحالية من حيث إجراء مسح لبعض العلاقات والقيم التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وذلك للدور البارز الذى تؤديه هذه العلاقات والقيم فى أعمالهم الفنية.
 - أن بعض الدراسات السابقة ركزت على تناول قيمة تشكيلية واحدة من حيث الأهمية ومدى ارتباطها بالتصوير المصرى المعاصر بشكل عام فعلى سبيل المثال تناولت دراسة حسام بدر الدين عبد السلام الملمس كقيمة تشكيلية، ودراسة محمد عبد المنعم إبراهيم تناولت القيم الابداعية، ودراسة محمود على محمود تناولت الخط كقيمة تشكيلية، ودراسة محمد رضا عبد السلام تناولت اللون كقيمة تشكيلية، ودراسة بهاء عشم مرقص تناولت الفراغ كقيمة تشكيلية فى التصوير المعاصر.
 - أن الدراسة الحالية تقوم بدراسة لبعض العلاقات والقيم التشكيلية المميزة والتي لا يمكن الاستغناء عنها فى بناء أى عمل فنى لدى بعض المصورين المصريين المعاصرين وذلك من خلال تحليل بعض أعمالهم الفنية.

مما سبق يتضح أن الدراسة الحالية قد استفادت من الدراسات السابقة المرتبطة بها مع البحوث والمراجع العربية والأجنبية فى بناء الإطار النظرى للدراسة الحالية.

الفصل الثالث

الإطار النظري

يتضمن هذا الفصل ما يأتي :

أولاً : مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر .

١- التراث الفنى المصرى :

- تقديم

أ - بعض المفاهيم والقضايا الفلسفية المرتبطة بالتراث وكيفية استلهامه :

ب- الفن المصرى القديم (الفرعونى) :

(ب - ١) - التصوير المصرى القديم (الفرعونى) .

(ب - ٢) - السمات التشكيلية فى التصوير المصرى القديم (الفرعونى)

(ب - ٣) - مظاهر استلهام الفن المصرى القديم (الفرعونى) فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

ج- الفن القبطى :

(ج - ١) - التصوير القبطى .

(ج - ٢) - السمات التشكيلية للتصوير فى الفن القبطى .

(ج - ٣) - خصائص فنون الرسم القبطى .

(ج - ٤) - مظاهر استلهام الفن القبطى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

د- الفن الإسلامى :

(د - ١) - التصوير الإسلامى .

(د - ٢) - اشكالية فن التصوير فى الإسلام .

(د - ٣) - مجال فن التصوير الإسلامى .

(د - ٤) - السمات التشكيلية للتصوير فى الفن الإسلامى .

(د - ٥) - مظاهر استلهام الفن الإسلامى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

هـ- الفن الشعبى :

(هـ - ١) - ما هية التصوير الشعبى .

(هـ - ٢) - التصوير الشعبى وعلاقته بالفولكلور .

- (هـ - ٣) - التصوير الشعبى وعلاقته بالرسوم البدائية .
- (هـ - ٤) - التصوير الشعبى وعلاقته بالفن الفطرى .
- (هـ - ٥) - العناصر الرمزية فى الفن الشعبى .
- (هـ - ٦) - مجالات التصوير فى الفن الشعبى .
- (هـ - ٧) - السمات التشكيلية للتصوير فى الفن الشعبى .
- (هـ - ٨) - مظاهر استلهام الفن الشعبى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

٢- البيئة والثقافة الفنية المصرية :

- أ - مفهوم البيئة .
- ب - البيئة المصرية .
- ج - أثر البيئة على الفن المصرى .
- د - مفهوم الثقافة .
- هـ - الثقافة الفنية المصرية .
- و - أثر الثقافة على الفن المصرى .
- ز - الشخصية الفنية المصرية فى الفن .
- ح - البيئة الثقافية .
- ط - البيئة الريفية .
- ى - البيئة الشعبية
- (ى - ١) - مفهوم الشعبية .
- (ى - ٢) - مفهوم الفلكلور .
- ك - العادات والتقاليد .

- السبوع

- ل - مظاهر التعبير عن البيئة المصرية فى نماذج من أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .

٣- الفن العالمى الحديث :

- تقديم .
- أ - المدرسة التأثيرية .
- ب - المدرسة التكعيبية .
- ج - المدرسة المستقبلية .

- د - المدرسة السريالية .
- هـ - المدرسة التجريدية.
- و - المدرسة التعبيرية .
- ز - المدرسة الحديثة أو الفعلية .
- ح - المدرسة البصرية .

٤- التقدم التكنولوجي في مجال الخامات والادوات .

ثانيا : الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصري المعاصر :-

- ١- مفهوم الأسلوب .
- ٢- مفهوم التقنية .
- ٣- مفهوم الخامات وأهميتها بالنسبة للفنان والعمل الفني .
- ٤- مفهوم التجريب في الفن التشكيلي المعاصر .
- ٥- تقنيات الخامات .

- أ - الخامات التقليدية .
- ب - الخامات الغير تقليدية .
- (ب - ١) - خامات طبيعية .
- (ب - ٢) - خامات صناعية .

ثالثا : العلاقات والقيم التشكيلية في التصوير المصري المعاصر:

١ - النظام البنائي في العمل الفني (التكوين)

- أ - مفهوم النظام البنائي (التكوين) في العمل الفني .
- ب - انواع التكوينات الفنية (النظم البنائية) ومعانيها الرمزية .
- ٣- **وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية .**

- أ - دور الخط وعلاقته بالتكوين .
- ب - المساحة المسطحة (الشكل) الناتجة عن العلاقات التكوينية للعناصر الطبيعية وعلاقتها بالمساحة الأصلية للعمل الفني :-
- ج - المعتم والمضيء (القيمة الضوئية).
- د - ملمس السطح .
- هـ - اللون .

و- الحجم والفراغ .

٣- القيم التشكيلية في العمل الفني .

أ- الوحدة الديناميكية (الحركة الإيهامية) .

ب - الإيقاع .

ج - الاتزان .

د - التناسب

هـ - الترابط .

و - النمطية السائدة (السيادة في العمل الفني) .

ز- القيم الخطية .

ح - قيم التكوين .

ط - القيم اللونية .

(ط - ١) - قيم لونية رمزية وتعبيرية .

(ط - ٢) - قيم لونية تشكيلية .

أولاً : مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر :

١. التراث الفنى المصرى :

- تقديم :

" تطلق كلمة (تراث) Heritage على العناصر الثقافية التى تنتقل من جيل إلى آخر، كما أنه مصطلح يعنى أيضاً بالإنجليزية Legacy، ولقد ظلت هذه الكلمة (التراث) محدودة الاستعمال تنوب عنها كلمة الميراث فى كثير من الأمور إلى أن شاعت هذه الكلمة فى العصر الحديث بشيوع البحث عن الماضى : ماضى التاريخ ، وماضى الحضارة ، والفنون والآداب والعلم ، والقصص ، وكل ما يمت إلى القديم . وبالتالي شاع استخدام كلمة التراث باللغة الإنجليزية بمعنى Tradition أى انتقال العادات أو المعتقدات من جيل إلى آخر أى توريث القديم للحديث" (٢٢ : ١٨) .

ويعد التراث الإبداعى والثقافى للأمم والشعوب هو المخزون الفكرى للفنان ، وأحد أهم الركائز التى يبنى عليها الفنان المصرى المعاصر وما يبدعه من فن، كما أن الهوية الثقافية للفنان ما هى إلا الطاقة الكامنة فى وجدانه ، وأن التراث ما هو إلا أحد المثيرات الفعالة فى تحريكه وتذكيره بماضيه لكى لا يضل الطريق .

وهذا ما تؤكد " روز رافت زكى " (٦٨ : ٣٠) بأن التراث الفنى هو "الترجمة الملموسة والمادية لمفاهيم وأفكار وعادات وتقاليد .. أى ثقافة مجتمع ما فى زمن ما، وتقرض نوعاً معيناً من الرؤية يعرف بالهوية ". " فالتراث هو الهوية الثقافية للأمة ، التى من دونها تضحل وتتفكك داخلياً " (١٥٩ : ٤٩٩) . وأن الاتجاه إلى العالمية فى الفن لا يقتصر على الوصول إلى المستوى الرفيع ، ولكن المذاق المحلى الناتج من تفاعلات الحضارات على أرض مصر عبر آلاف السنين لا يمكن تجاهل أثره على الفنان المصرى المعاصر .

وهذا ما أكدته " نبيل الحسينى " (١٩٧ : ٧١) . "بأن الحضارات التى ازدهرت فوق أرض مصر على مر تاريخها الطويل قد تركت الكثير من أثارها المرئية والمجسدة فى أشكال الفنون والعمارة وما بقى من مخلفات ترتبط بهذه الحضارات ، وهذه الأشكال المرئية والمجسدة تحفظ فى المتاحف .

ففى القاهرة وحدها ثلاثة من أهم المتاحف فى العالم وهم: المتحف المصرى، والمتحف القبطى، والمتحف الإسلامى، ولا يقتصر حفظ التراث فى مصر على المتاحف فقط وإنما يعيش

الناس فى المتحف المفتوح بين جدران الماضى مما زالت شواهد هذه الحضارات المتتابعة ماثلة امام أعين ساكنى مصر، وهذه الحضارات تتنوع فى أشكالها وتصميماتها ووحداتها ومن المؤكد أنها تؤثر على الرؤية البصرية لساكنيها وخاصة على الفنان. فرؤيتنا لأشكال هذه الحضارات قد انطبعت فى أذهاننا وظلت حتى الآن تعمل ويتضح مظهرها فى إنتاج الفنان المصرى المعاصر".

ويقول (حسينى على محمد) " فى معرض " حوار مع التراث " بأن ميراثنا من الفنون التشكيلية هو أعظم ما تركه لنا الأجداد، ليس لنا فحسب بل للعالم أجمع . فما من مذهب فنى حديث شرقاً أو غرباً إلا وله جذور فى ذلك التراث الفريد بسماته المتنوعة شكلاً وموضوعاً، الأمر الذى يشكل منهلاً لا ينضب ومصدراً لا يعوق أى قاصد له عن التواصل مع أى من معطياته الشكلية أو الموضوعية بشرط جدية التوجه .

ان الحديث تفصيلاً عن التراث الفنى المصرى بمراحله الرئيسية الأربع :

المصرى القديم (الفرعونى) ، والقبطى، والإسلامى، والشعبى. قد يبدو صعباً بل شديد الصعوبة؛ لما يحتاجه ذلك إلى الكثير من الأبحاث لإعطاء ذلك الموضوع بعض حقه . ولذلك سوف يحاول الباحث إعطاء نبذة عن هذا الموضوع باستخلاص أهم الخصائص المميزة لفنون هذه الحضارات والتي تأثر بها الفن المصرى المعاصر بصفة عامة وفن التصوير بصفة خاصة .

وقبل الحديث عن ذلك التراث الفنى كان ولا بد من تعرف بعض المصطلحات والمفاهيم والقضايا الفلسفية المرتبطة بالتراث واستلهامه ، وكيفية الاستفادة منه فنياً لدى بعض المصورين المعاصرين.

أ - بعض المفاهيم والقضايا الفلسفية المرتبطة بالتراث وكيفية استلهامه :

(أ-١) - مفهوم التراث الفنى :

يعد التراث الفنى مخزون متراكم فى ذاكرة البشرية عبر العصور التاريخية حيث يتميز بوجود إبداعي خاص يتدفق عن مساحات جغرافية شاسعة ومتنوعة بتنوع المكان والزمان فى ظل الحضارات المختلفة .

ولفظ " التراث " فى اللغة العربية جاء من مادة (و.ر. ث) وتجعله المعاجم القديمة مرادفاً لـ (الإرث و" الورث " و" الميراث) وهى مصادر تدل - عندما تطلق اسماً - على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب أى تعنى كلمة " تراث " فى أصلها اللغوى ما يخلفه الرجل لورثته والتاء فيه بدل من الواو لتخفيف النطق والورث والتراث والميراث " واحد " وهو ما ورث ، والوارث صفة من صفات الله - عز وجل - وهو الباقي الدائم يرث الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين . (٥ : ٥٣) .

وقوله تعالى : (وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ) * وقد وردت كلمة " تراث " فى القرآن الكريم مرة واحدة فى قوله تعالى " لَّا يَلَّا يَلٌ لَّا تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ ، وَلَا تَحَاضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ ، وَتَأْكُلُونَ التَّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا ، وَتَعْبُونَ الْمَالَ هُبًا جَمًّا " * صدق الله العظيم .

" والتراث الفنى : يعنى كل ما يرثه الانسان خلفاً عن سلف من فنون الحياة المختلفة، والقيم الإنسانية ، وثقافته المتنوعة وعقائده ويحمل أيضاً فى ثناياه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع مصاغة فى إطار عام ، بالإضافة إلى وسائل اكتساب المعرفة والخبرة والمهارة " . (٢٢ : ٧٧)

"ويتوقف مدلول كلمة تراث على السياق الذى تستخدم فيه، لذلك نجد تفسيرات مختلفة لما تعنيه مثل : التراث الشفوى (Oraltradition)، والمتمثل فى جوانب المؤثرات الثقافية التى انتقلت شفوياً . والتراث الفكرى (Idea Tradition) : والمتمثل فى الآثار المكتوبة الموروثة التى حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة فوصلت إلينا بأشخاصها ، وليست هناك حدود معينة لتاريخ أى تراث كان، فكل ما خلفه مؤلف من إنتاج فكرى بعد حياته — طالت تلك الحياة أو قصرت — يعد تراثاً فكرياً، فالتراث الفكرى مخزون حضارى مورث ناتج عن محصلة تفاعل الإنسان فى المكان والزمان المرتبط بفكر وعقيدة الجماعة، ويشمل كل أساليب التعايش الحياتية، وأساليب الإنتاج الفكرى والقيم والعادات والتقاليد، وتمتد مصادره إلى الثقافات الأخرى باعتباره نموذجاً يهتدى إليه فى حل المشكلات، ولا يقل موروث عن أهمية موروث آخر". (١٨ : ٤٠ ، ٤١)

، والتراث الفنى مملو بالخبرات الفنية التى نجد صداها فى أعمال كثير من الفنانين المصريين الذين افادوا منها فى انتاجهم الفنى ، ونادراً ما نجد فناً يتصف فنه بالعالمية والانتشار دون أن يكون لفنه سندا من تراث قديم يستمد منه أصالته ، وبالنظر إلى الأعمال الفنية — التى تعتمد فى انتاجها على استلهام التراث الفنى واستخلاص منابعه وأسس الفكرية والفلسفية والروحية ، وما يتضمنه من عناصر وقيم جمالية — نجد أنها تستند على جذور ثابتة وقوية تتمتع بطابع الأصالة . (٢٢ : ٧٨)

وهذا ما يؤكد الفنان الألمانى (Nald) حيث يقول " إن الماضى البعيد لم يزل فينا نحن حتى الآن يعيش فى أعماق اللاشعور بروحانياته وسحره وطقوسه وفنونه، فهو تراث إنسانى يرتبط بعمق ونبض الجماهير ومشاعرهم، ومهما اختلفت أجناسهم وانظارهم وفلسفاتهم تظل الأعمال الفنية على مر العصور والتاريخ خالصة حية تشع قيمة لما يتوافر فيها من أصالة وجدية وإبداع " .

(١٠ : ٥٦)، ولهذا فإن التراث الفنى أو الثقافى هو "محصلة الخبرات والمعارف التى اكتسبها أى تجمع بشرى، وخالصة للمهارات والممارسات العملية المختلفة، وانعكاس للعوامل البيئية والعادات

(*) - سورة "النمل" آية رقم ١٦.

(*) سورة "الفجر" الآية ١٧-٢١.

والتقاليد التي تعطي لهذا التراث سماته المميزة من غيرها من فنون التجمعات البشرية الأخرى" (٧٥:٩)

وبناء على ما تقدم نجد أن " التراث " بمعنى " الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفاً في بطانة وجدانية أيولوجية، لم يكن حاضراً لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم ، كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي - نستورد - منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا " . (١٥٨ : ٢٣ ، ٢٤)

(أ - ٢) - مفهوم الاستلهام : (Inspiring)

هناك بعض الخصائص اللاإرادية تتحكم في العملية الإبداعية ، وهو ما يطلق عليه في مجالات الإبداع المختلفة من الفنانين أو الباحثين أسماء مثل (الاستبصار ، والوحي ، والإشراق) وهي جميعاً مسميات تواكب عملية " الإلهام " ، فيعرف بعض علماء النفس الإبداعى عملية " الإلهام " بأنها " كلمة تطلق على لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تتناوبنا مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، وتأتي غير متوقعة، ومجيئها غير مرهون بعملية النوم والأحلام " . (١٨٨ : ١٩١)

كما يعرف الإلهام " بأنه ما يلقي في الروح ، ويعنى مصدراً خارجياً هو الذي ألهم - والاستلهام اشتقاق لغوي من الإلهام، ويعنى أن الذات المستلهمة هي الفاعل ، وليس المفعول به، أى أن إرادة الفعل نابعة من ذات الفاعل ، ولكنها موجهة نحو قيمة ما خارجة ، قد تأثر بها " (٢٢ : ٩) ، ويضيف " عبد الغنى الشال " تعريفاً للإلهام على أنه " فكرة ترد على الذهن بصورة خاطفة مفاجئة ، أو اكتشاف مفاجئ لحل مشكلة ما، وهي مرحلة من مراحل التفكير المبدع عند الفنانين " . (١٥٧ : ١٠٩)

ويتفق كل من "أشرف السيد العويلي" (١٨ : ١٢٣) ، " إيناس أحمد عزت " (٢٢ : ٩٤) على أن "عملية الاستلهام في الفن تعد ضرباً من ضروب النشاط الخيالي والتصور ، وانعكاساً للإلهام والوحي ، كما أنها عملية تأخذ مساراً نحو الابتكار والإبداع ، وهي فوق ذلك تتجه نحو إنتاج الفن لتحدد له الشكل والمضمون "

" ويعنى جانباً من دراسة تاريخ الفن بواسطة الظواهر الاجتماعية ، ذلك لأن تاريخ الفن ينظر إلى عنصر الاستلهام على أساس أنه معرفة تعمل على تحديد الأنماط الفنية في كل زمن من أزمنة التاريخ ولهذه الخاصية وحدها تبرز أهمية الدور الاجتماعي وأثره على عنصر الاستلهام، حيث يتأثر هذا العنصر بالتغير الثقافي وأشكاله الاجتماعية المصاحبة له ، بما منحه للفنان من إمكانية نمو المعرفة الاجتماعية لكي تؤدي تأثيرها على نمو الفكرة للعمل الفني " . (١٨ : ٨٢٣)

والناظر إلى الاستلham لأبد وأن تشمل نظرتة العنصر النفسى والتاريخى والتطورى حيث توجد أعمال فنية يرتبط أصحابها ارتباطاً وثيقاً ببيئة عصورهم الاجتماعية والفكرية والمعرفية بصفة عامة، وتظهر هذه العلاقة بصورة واضحة، حيث يحمل العمل الفنى بصمة تاريخية واجتماعية معينة ، بالإضافة إلى الجوانب التكنيكية المتميزة فى عصره .

" فالفن بوصفه كائناً اجتماعياً يمد الفنان بحصيلة الخبرة الموروثة بمختلف محاورها؛ ليسعى به الفنان إلى ربط الماضى بالحاضر فى تاريخ مجتمعه " (١٨ : ١٢٤) .

(أ - ٣) - مفهوم الأصالة : Originality

تعد الأصالة أحد مقومات العملية الإبداعية، فالعمل الفنى لأبد وأن يصدر عن فكر الفنان ذاته وفى نفس الوقت يضيف جديداً إلى سلم التطور على شكل تعديلات أو تكوينات يكون لها فاعليتها فى توضيح تبلور فكر الفنان ونضجه ؛ بمقارنته بغيره من الفنانين بطريقة تقرها الأجيال اللاحقة وتستحسنها .

"ولعل من أبرز المقاييس والمعايير التى يتخذها النقاد كمطلق للحكم على الأعمال الفنية، هى تلك الصفة التى تتمثل فى الإنتاج الفنى الذى ينبع من شخصية الفنان ... ذلك لأن أى عمل فنى يفقد هذه الصفة يفقد معها - أيضاً - صدق التعبير وكل مقومات النجاح ... أن هذه الصفة الجوهرية، هى ما نطلق عليها الأصالة التى يتحكم وجودها فى كل عمل وإنتاج فنى .

والأصالة هى من أحد مصادر كلمة أصل، والأصل فى اللغة العربية يعنى "الجوهر - الطبيعة - الإنسانية - البيئة - الركن الأساسى"، وقد جاءت على أنواع متعددة، فمنها أصالة الرأى، وأصالة العمل، وأصالة المادة، وأصالة التفكير، وأصالة الوسيلة .

والأصل جمعها أصول " والأصول " أى القوانين والقواعد التى يبنى عليها العلم، وهى من العناصر المعتمدة فى معرفة العالم " . (٢٢ : ٩٦ - ٩٧) .

وهناك من يعتقد بأنه لا توجد أصالة فى فكرة ما إلا عندما تكون هذه الفكرة جديدة تماماً ؛ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن البعض مثل "سييرمان" يرى أن كل شىء يفعله الفرد يكون جديداً حتى إدراكاته للعالم من حوله، أما "جيلفورد" فيرى أن تعريفها بشكل دقيق وموضوعى وأجرائى يكون عن طريق التكرارات الإحصائية للاستجابة فالفرد يكون أصيلاً بمقدار عدم شيوع استجاباته على المنبهات التى يتعرض لها . (٨٦ : ٨٤) .

وقد كشف "ثرستون Thurston" فى دراساته فى حقيقة أن أصحاب النبوغ الإبداعى فى اتجاه معين يميلون إلى نوع من الفرادة ؛ وقد سعى الفنانون فى البحث على أسلوب ذاتى مميز، من

أجل تحقيق قدرة الأصالة والتفرد وخاصة في العصر الحديث. وأصالة الفنان الحديث تكمن في كشفه لنوع من الاتزان بينه وبين العالم الخارجى، فهو يحس ويعبر عن إحساسه، فإذا صدق التعبير، أتصف بالأصالة وبطابعه الفريد، لأنه يحمل نظرة الفنان التى لم يسبقه أحد إلى كشفها " (٢٢ : ٩). ومما يؤكد ذلك ما ذكره "حسن محمد حسن" بقوله " إنما الأصالة هى تعبير عن شخصية هذا الفنان أو ذاك، حيث تكشف الأصالة الفنية عن الطراز المزاج العقلى للفنان وخصائصه الحسية والفكرية، التى تتحلى بوضوح فى طريقه تعبيره واختياره لموضوعاته .. كما تكشف — بالأحرى — عن مزاجه الوجدانى المتمثل فى العملية الفنية التى تحددها خصائصه الذوقية وملكاته الإبداعية (٥٣ : ٢٨١) .

ولقد شاعت بعض المفاهيم الخاطئة عن الأصالة فى ميدان الفنون التشكيلية ومنها ما يراه البعض من أن العمل الفنى يكون أصيلاً بقدر ارتباطه بترديد وحدات أو أشكال قد وجدت فى التراث الفنى .

وهذا ما أكدته "صبرى منصور" بقوله: "يخطأ من يظن أن مجرد اختياره لعناصر تراثية أى أشكال أو مفردات من البيئة والواقع المصرى وألباسها رداء الأساليب الغربية الحديثة ، كفيل بإخفاء صفة الأصالة والمعاصرة إلى عمله مثل الفنانين الذين يستخدمون الحروف العربية فى صياغة فنية منتمية انتماء كاملاً للأسلوب التجريبي أو العصرى، وهذا المفهوم لا يختلف عن مفهوم التأثير بين المصريين الذين اعتقدوا أنهم يبدعوا فناً مصرياً خالصاً حين يتناولوا فى أعمالهم مناظر البيئة المصرية، بينما هم فى الواقع تابعون ومقلدون للاتجاه الأوروبى، ولا تختلف أعمالهم عن مثيلاتها لآى فنان غربى لو تناول نفس المناظر والأشكال، فالمهم هنا هو الأسلوب الفنى وطريقة التركيب والإنشاء التى يجب أن يكون لها مفهومها الخاص واستقلالها عن الأساليب والصياغات الفنية الأخرى" (٩٤ : ١٢٤ - ١٣٣) .

"ويرى علماء الجمال الاجتماعيين أن إنتاج الفنان ليس أصيلاً كل الأصالة؛ لأن أصالة الفنان هى فى جميع الحالات أصالة نسبية لا تنحصر فى ابتكار أفكار جديدة كل الجدة، بقدر ما تنحصر فى ال التأليف بين افكار قديمة، أى إدخال بعض التعديلات، أو التحويلات أو التغيرات البسيطة فى تراث فنى أو عدة طرز فنية من حقبة تاريخية مختلفة ولذلك فهم ينظرون إلى أن الجديد الذى يجيء به الفنان ضئيل أى محدود بالقياس إلى ما تسلمه أو تقبله" . (١٨ : ١٢٦)

فالأصالة أساس مهم من أسس العملية الابتكارية، وهى ضد التقليد، وتعنى الأفكار تنبعث من الشخص وتنتمى إليه وتعبر عن طابعه وعن شخصيته . فالشخص الذى لديه أصالة يفكر بنفسه، ويستخدم حواسه، وتعد مواهبه واستعداداته قد نمت نمواً شاملاً إلى الدرجة التى تؤثر فى النهاية فى نوع التعبير الذى يؤديه الفنان ويميزه عن غيره . (٢٢ : ١٠٠) .

ويضيف "عبد المطب القريطي" أن مطالعة التراث وتذوقه، تنطوي على استيعاب النماذج السابقة ودراسة تقاليدها وتشريبها واستدماجها من جانب، وعلى ما يسمى بالتحول الفكري (Serendepity) عنها من جانب آخر بحيث لا يحدث تداخل بين هذه النماذج والإبداعات الخاصة بالفنان، وإنما هو يلتقط من هذه التقاليد بقدر وظيفتها بالنسبة له ثم يستوعب ما التقطه ويهضمه ويتمثله مع سائر المكتسبات أو المدخلات الأخرى ليعيد تنظيمها وتركيبها ودمجها على نحو مغاير جديد بما يتفق مع خصوصية العمل الذي يبده . (١١١ : ٨٥) .

ومن هنا تتضح العلاقة بين التراث والأصالة في محتوى الإبداع التشكيلي، حيث تعنى الأصالة في أساسها الارتكاز على التراث الذي خلفته لنا الحضارات العريقة على مر العصور وليس الارتباط المطلق بالماضي، بل الوعي به وإعادة تفسير القديم على ضوء جديد، ومن ثم تصبح الأصالة مرادفة للمعاصرة ولكنها أعمق جذوراً في التاريخ وأكثر تحقيقاً للشخصية القومية .

(١ - ٤) - مفهوم المعاصرة Comtemporary :

"كلما ارتبط العمل الفني بالعصر الذي أنتج فيه، كلما أعطاه ذلك قيمة وأصبح انعكاساً لمقومات عصره، وترتبط المعاصرة بالإبداع، من حيث ابتكار أشكال سلوكية تتكيف مع البيئة الجديدة . والفن من أنماط السلوك الإنساني، تتغير أشكاله بتغير العصور . فيرى "هافتمان" Haftmann أن المعاصرة في الفن رؤية مواكبة للتقدم العلمي، ونتيجة للعملية التبادلية بين الإنسان والبيئة وتغير مدركاته . " (١٨ : ١٢٧) .

ولقد تعددت منابع الرؤية في الفن المعاصر بحيث شملت أسباباً ومصادر كثيرة، حيث تمثلت في أشكال مرئية وفلسفات وأفكار، انعكست بالتالي على أشكال وصور الفن المعاصر، كما أن حرية التعبير التي انطلق بها مفهوم الفن المعاصر، زاد من تعدد مجالات اختيار أسلوب إنتاج الفنون، ولعل هذا ما زاد الفنون المعاصرة ثراء وتنوعاً . (٢٢ : ١٠١) .

وفكرة المعاصرة عند "هربرت ريد" مشتقة من انعكاس الثقافة الحديثة - أي أسلوب الحياة الحديثة - على الإبداع، فإذا كان الفنان متوافقاً معها في الرؤية الحضارية وطريقة الإدراك والتفكير تغير أسلوبه الإبداعي بما تقتضيه الظروف المستحدثة، واتسم بالحدث . (٢٢٠ : ١١)

والفن المعاصر هو تعبير عن التحول الاجتماعي والصناعي والعلمي الذي يصاحب وقتنا الحاضر، لذا تعد الحركة الفنية المعاصرة من ذلك المنطلق العلمي والتقدم التكنولوجي، هي حالة ناشئة عن سلسلة من الحقائق والاعتبارات العلمية التي تركز على وضع الإنسان في هذا الكون وبحثه عن الحقيقة فبعد أن كانت مهمة الفنان استكشاف الإحساس كما هو في التأثيرية أصبح يستكشف الوعي الإنساني ويسهم في تشكيل العالم، لذا يسعى الفنان المعاصر خلال رغبة مستمرة

ومقدرة على تجسيد روح العصر الذى يعيش فيه إلى بيان بعض الحقائق العلمية والفلسفية وتقديم إنتاجه الفنى فى صورة إبداعية تساعد على التعرف على حقيقة التشكيل المعاصر والاهتمام بالمضمون العلمى والاستفادة منهم لمسيرة العصر والتعبير عنه (١٠٢ : ٧٠) .

وهو امتداد لما وصل إليه الفن الحديث من تحرر الفنان فى استخدام عناصر العمل الفنى بشتى الطرق وأساليب الأداة الفنى، وأصبح الفن لا يتميز بأى سمات ظاهرية محددة . بل يتميز بظهور اتجاهات متعددة ومتضاربة يغلب عليها الفردية، حيث اتجهت الفنون نحو تحقيق الوجود الإنسانى للفنان وشخصيته المتميزة . (٢١ : ٩٠) .

ومن أهم معالم المعاصرة فى القرن العشرين هى طبيعة العلاقة من الفنان والواقع المرئى، وليس كل جديد فى الفن يعنى المعاصرة لأنه لا يلبي بالضرورة احتياجا فكرياً أو مادياً، فالهدف دائماً هو الارتقاء إلى مستوى مدركات العصر، وكلما ارتبط العمل الفنى بالعصر الذى يتم فيه، أعطاه ذلك قوة وعزز من قيمته، فيجب أن يكون العمل الفنى انعكاساً لمقومات عصره. (١٧: ١٨٥)

(أ- ٥) - الأصالة والمعاصرة :

هناك ارتباطاً بنيوى بين الأصالة والمعاصرة ولا يمكن فصلهما عن بعض لأنهما وجهان لعملية واحدة. لا وجود لواحدة دون الأخرى .

ومما يؤكد ذلك الترابط ما ذكره "حسن حنفى" نقلاً عن "أشرف السيد العويلي" بقوله: "إنما تعنى الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما، بحيث تتحقق وحدة شخصية فى حياة الفرد والمجتمعات، فالأصيل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً، ولا يمكننا أن نتصوره منفصلاً عن المعاصرة، إذ لا وجود لهما داخل بنية واحدة يمكن أن يطلق عليها اسم أصالة المعاصرة". (١٢٨ : ١٨)

ويضيف "فكرى محمد عكاشة" (١٣٨ : ٥٢) "عن تلخيص "حامد سعيد" لأزمة العصر بأن: "أزمة الإنسان فى هذا العصر أنه لا يعرف معنى الحياة، العصر غنى بالوسائل .. فقير فى الغايات التى تستحق أن يحيا ويموت من أجلها الإنسان، ثم أدرك الرائد الفنان مبكراً أنه يحمل رسالة "الأصالة" التى يعنى اكتمالها عنده بالضرورة "المعاصرة" وأن المعاصرة - أيضاً - هى بالضرورة أن يكون الإنسان أصيلاً . وترتبط الأصالة والمعاصرة كلاهما بالتححر الثقافى. والحرية هى ضرورة كى يكون الإنسان أصيلاً فلا يقع فى براثن التبعية والتقليد الأعمى، وهى ضرورة لكى يكون الإنسان معاصراً فيبدع ويضع بخلاقية إلى الحضارات الأخرى بشكل فعال "

ويشير "مختار العطار" إلى أن الأصالة الفنية ليست الأصولية أو الموروث من العادات والتقاليد. والمعاصرة ليست مطلقة بل محددة بتاريخ المجتمع وثقافته وبتفسير معنى المصطلح ذاته

. فالفنان الذى يعيش فى مجتمع ثقافته زراعية ، لا يكون معاصراً إذا انتهج سلوك عصر الفضاء ، لأنه ينفصل بذلك عن شعبه ويفقد دوره فيه . فمعاصرة الفنان لا تعنى انفصاله عن ثقافة مجتمعه ، والهجرة بإبداعه إلى ثقافات أخرى ، بل تعنى " تحديث " ثقافته المحلية وكما تتخذ المعاصرة معنى التحديث ، تتخذ " الأصالة " معنى الارتباط بالجذور التاريخية والجغرافية والثقافية ، وهو ما نسميه " بالهوية " ويتم تحديث المجتمع من خلال امكاناته المادية الذهنية، فى ضوء التراث - الذى هو حكمة التاريخ وحصيلة خبراته . فالأصالة من الناحية النظرية هى إيجاد حلول مبتكرة بناء على خبرات سابقة ، لمواجهة مواقف تفرضها متغيرات جديدة . (١٨١ : ١٤١) .

إذن فالأصالة هى الرؤية المعاصرة للتراث ، لأننا حين نتعامل مع التراث، لا نتعامل معه كمادة خام تنتمى إلى الماضى الذى انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم فى تطوير التاريخ وتغييره .

" فالفكر الإنسانى خليط من البنيات التراثية التى فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية التأثير والتأثر، وكل تراث لا يؤكد استمرارية فى وجود الحاضر، لا يعد أصيلاً، لأن الارتباط وثيق بين الماضى والحاضر والمستقبل فى علاقة جدلية تجعل الماضى منعكساً على الحاضر ، ومؤثراً فى المستقبل ، وتجعل حركة التاريخ حركة كلية لا تتجزأ " . (٣٤ : ٤٥) .

وأخيراً فالأصالة والمعاصرة لا ينفصلان : فمن ينشد الأصالة بدون المعاصرة كمن ينشد المعاصرة بدون الأصالة : فيكون الأول مقلد والثانى تابع : بل كلاهما تابع ومقلد .
والفنان المصرى المعاصر، والذى يخوض تجربة الاستلهام من التراث الفنى بمراحله الرئيسية الأربع : الفن المصرى القديم (الفرعونى)، والفن القبطى، والفن الإسلامى، والفن الشعبى، نجده يقف بين متطلبات هذا العصر وبين أصالة هذا الفن وتراثه، بين التقدم والتطلع نحو التجديد والابتكار وبين المستلزمات التى توفر له الأساس الفكرى والثقافى لهذا العطاء المتجدد والإضافة المستمرة ، بين استيعابه للتراث وبين التقاليد الفنية التى ظهرت فى تجارب الغرب المتعددة ، بين ماضى مصر وحاضرها ، لذلك كان التغير نحو مستوى المعاصرة هو حلقات متتالية من الارتباط التاريخى المتكامل لتراث فن متطور بصفة مستمرة .

(أ-٦) - مفهوم الحداثة : (Modernization)

"استعملت كلمة الحداثة للدلالة على مرحلة جديدة من مراحل التطور والتحول الكبير الذى تشهده الإنسانية اليوم. فهى عملية ابتكار سلوكية تساعد على التكيف مع البيئة المتغيرة، ويستخدم المصطلح تاريخياً لتحديد مرحلة فنية متميزة آخذة فى التلاش ، فيظهر ما يعارضها مثل ما قبل

الحدث ، والحدث القديمة ، والحدث الجديدة ، وما بعد الحدث ، وتتغير دلالات المصطلح من مرحلة إلى أخرى يؤكد استمرارية تدفق معطيات الحدث . (٢٢ : ١٠٣ ، ١٠٤)
ويذكر " محمود بقشيش " أن من يراجع حركة الفنون المرئية بمصر يكتشف أن هناك موقفين من " الحدث " .

- أحدهما يمثل الآن فريق من منظري وزارة الثقافة والذي يرى أن "الحدث" هي آخر ما وجود به النموذج الأوربي من إبداع، وعلى من يريد اللحاق بالركب أن يغترف منها قدر الطاقة، يروجون لهذا النهب بأفكار بعض ظاهرها حق ، وكل باطنها باطل مثل فكرة العالم الذي تحول بسحر علم الاتصال إلى قرية .

- أما الموقف الآخر من " الحدث " فيتمثل في انجازات عدد من الفنانين المبدعين في مقدمتهم المثال " محمود مختار ، ومحمود موسى ، " والذي يرى أن " الحدث " يمكن استنباتها من الموروث ، وهي لا يتخالف معه في الجذر العميق بحكم صلة " الجينات " الحضارية لجسد الأمة وتاريخها . (١٧٧ : ٥٨ ، ٥٩)

فالحدث ليست صفة دائمة للشيء ، فالحدث اليوم قديم غداً ، وليس كل جديد في الفن يعني الحدث لأنه لا يلبي بالضرورة احتياجاً فكرياً وروحياً أو مادياً، كما أنها ليست مفاضلة بين مدرسة فنية وأخرى ، فالهدف دائماً هو الارتقاء الثقافي إلى مستوى مدركات العصر ، هكذا ينبغي للحدث أن تبتر من الأساليب ، ما يساعد الإنسان على التكيف مع الظروف المستحدثة ، هكذا كانت المستقبلية والتجريدية ضروب من الحدث - اتفقت مع المدركات العملية في مطلع القرن وكانت تلبي الاحتياج الفكري والوجداني للإنسان حين تغير تذوقه للحياة وإدراكه لها . (١٨ : ١٣٠)

والحدث في الفن تقابل عراقتة وقدمه ، ولكل قديم حديث حتماً ما لم يمت هذا القديم . ومما يوضح هذا المعنى ما ذكره "عفيفي بهنسي" (١٢٥ : ١٢٠) بأن " ليس من مجتمع من المجتمعات لا ينقسم الى قديم وحديث ، ولكن هناك اختلاف نوعي وكمي بين حديث هنا وحديث هناك، كما أن ثمة اختلاف بين عريق أمه وعريق أمه أخرى ، فالحدث يبقى نسبياً ولكن وجوده حتمي ، وعندما نتحدث عن الحدث لا بد أن نحدد هوية هذه الحدث هل هي حدث أوربا أم حدث إفريقيا أم حدث العرب ، عندها سنجد أن لكل حدث خصوصية وحدوداً مختلفة " .

ويضيف " جمال رفعت لمعي " بأن ما يعد " حدث " في فنون مجتمع ما ، لا يعد كذلك في فنون مجتمع آخر وذلك نظراً لاختلاف نوعية الثقافة بين المجتمعات بما تتضمنه من عادات وتقاليد ومعتقدات ولغة وتراث حيث أن هذه الأبعاد تعرض ضوابط ومعايير لما يتطلبه المجتمع من "حدث" تساعد على نموه وتطوره حتى يتكيف مع البيئة الحضارية الجديدة لذا فإن ما يرى من

نزعة بعض فناني العالم الثالث إلى تقاليد فنون الغرب بدعوى الحداثة، قد يؤدي دوراً عكسياً لأنه لا يلبي الاحتياجات المحلية الوجدانية والفكرية . (٤٦ : ٥٩)

(٧-أ) - الحداثة والمعاصرة :

يتفق كل من "جمال رفعت لمعى" (٤٦ : ٥٩) ، و"أشرف السيد العويلي" (١٨ : ١٣١) ، و"إيناس أحمد عزت" (٢٢ : ١٠٥) على أن مفهوم "الحداثة" يقترب من "المعاصرة" في ضوء اضطراب مصطلح "الحداثة" وتغير دلالاته . حيث استخدم "هيجل" مصطلح "Renovate" للتعبير عن التجديد في الفن ، وهي محاولة يقوم بها الفنان للوصول إلى أسلوب معاصر بتجديد من المفاهيم والأساليب أو الخامات والادوات المرتبطة بالإبداع الفني، أو احياء فلسفات قديمة أو إعادة صياغة ما تناوله الفنان من قبل صياغة معاصرة .

ومما يؤكد اضطراب مصطلح الحداثة وتغيير دلالاته " ما أشار اليه الدكتور "السيد شلبي" (بجريدة الأهرام ١٩٨٧/٦/١٢) من أن المدلول تغير في القرن التاسع عشر إلى معنى "التحديث" ذلك أن الهنود والصينيين والمصريين شرعوا آنذاك ، في تطوير بلادهم وتحديثها ، فأختلط مفهوم المعاصرة بالحداثة بمعنى التطور المادى والتماسك المعنوى فى وقت واحد " (١٤٣ : ١٨١) ومن هنا نجد أنه إذا كان المعاصر مصطلحاً يعنى الزمن فحسب فإن الحديث يعنى الأسلوب وهو مفهوم نسبي يتحدد دائماً ، وبالتالي قد يوصف عمل فنى بأنه جديد ولكنه بعيد عن العصر ويوصف آخر بأنه معاصر ولكنه ليس حديثاً .

(٨-أ) الحداثة والأسلوب الفنى :

يتفق كل من "مختار العطار" (١٨٥ : ٢١٤) ، و"أشرف السيد العويلي" (١٨ : ١٣١) على أن "الأسلوب الفنى" قد يتسم "بالحداثة" فى مجتمع معين ويكون هو نفسه محدد "بدعه" بلا جدوى فى مجتمع آخر مختلف الثقافة بما تتضمنه من عادات وتقاليد ومعتقدات ولغة وتراث؛ لأن هذه الأبعاد تفرض ضوابطاً ومعاييراً لما يتطلبه المجتمع من "حداثة" تساعد على نموه وتطوره حتى يتكيف مع البيئة الحضارية الجديدة . لذلك يرتبط الإبداع الفنى بالتراث المحلى وإلا أصبح عقيماً .

ومن هنا يتضح أن ما يعد "حداثة" فى فنون مجتمع صناعى متقدم ، لا يعد كذلك فى فنون المجتمعات النامية نظراً لاختلاف نوعية الثقافة. وما يرى من نزعة بعض فناني العالم الثالث الى تقاليد فنون الغرب بدعوى الحداثة ، قد يلعب دوراً عكسياً لأنه لا يلبي الاحتياجات المحلية والوجدانية والفكرية "

(١-٩) - الرؤية الجمالية للتراث الفني :

إن الفنان المصرى المعاصر الذى يخوض تجارب الفن يقف دائماً بين استيعاب للتراث وتأمل التقاليد الفنية التى ظهرت على شواطئ الغرب ، ولكن الطبيعة المصرية هى التى تفرض نفسها على الفن المصرى فى مختلف العصور نتيجة لاتجاهاتها المعينة والتى نلمحها مهما تعددت لغة التعبير التشكيلى .

وإن خير دليل على الحضارة التى عاشها الانسان المصرى عبر تاريخه الطويل والظروف التى احاطت به فى تفاعله مع البيئة ، هى روائع التراث المتمثلة فى الفن المصرى القديم (الفرعونى) ، والفن القبطى ، والفن الإسلامى ، والفن الشعبى، من صور جدارية، ورسوم ومخطوطات ، وتمائيل ومبانى ومعابد ومساجد ، ومن المسلم به أن تأمل هذه الفنون وتذوقها والبحث فى جوهرها الكامن يكشف لنا عن ما وراء هذه الأعمال الخالدة من قوى ابتكارية خلاقة قائمة على نظم جمالية مبدعة . (٢٢ : ٨٤ ، ٨٥)

ويرجع الكثيرون تلك القيم الجمالية فى التراث المصرى إلى عنصر مهم وهو المناخ الذى كان له عظيم الأثر فى ازدهار حضارتها الفنية ذلك الاعتدال الذى يساعد على اتساع الرؤية والتأمل للطبيعة . بالإضافة إلى فكرة البعث التى قامت عليها العقيدة الدينية فى عصر المصريين القدماء والتى لها أكبر الأثر فى توجيه فنونهم . فقد صور الفنان المصرى القديم الزمان والمكان فى رؤية متكاملة تتحقق من خلالها وحدة الوجود كله وذلك تأكيداً لفكرة الثبات والاستقرار كمظهر من مظاهر الخلود، فقد أعتمد الفنان المصرى القديم - فى تناوله لمظاهر البيئة المصرية وتشكيله لها - على أسلوب التبسيط فى الخطوط ، وتنظيم العناصر فى صفوف متتالية تنسم بالتماثل ، والتناسب، والتكرار، كما استند فى توزيع المساحات على عنصر الضوء ، كما أن الخط الممتد هو رمز صوفى لاتجاهه المستمر نحو الحياة الأخرى التى هى غايته . (١٤٢ : ٢٠٣)

وقد امتد جوهر الفن المصرى القديم من حيث البساطة والتجريد خلال الفن القبطى حيث ارتبط هو الآخر بجذور البيئة سعياً وراء التسامى الروحى وصفاء النفس ، فتميزت أعمال الفنان القبطى بالبساطة والتجريد الرمزى الخالص للتعبير عن مشاعره ومعتقداته . وكذلك تأثر الفن الإسلامى بتعاليم القرآن الكريم فى وجود العقيدة الإسلامية ، وكان للكلمة القرآنية مكانتها ودورها فى أن تمثل جوهر الجمال فى الفن التشكيلى، ومن الظواهر المهمة التى تبرز شخصية الفن الإسلامى وجمال وجدانه وزخارفه وتصميماته هى النظم الزخرفية المستمدة من العناصر النباتية والحيوانية فى الطبيعة.

ولقد توارث الشعب المصرى تراثاً شعبياً غنياً بالقيم الفنية والجمالية ومحملاً بالرموز والأشكال الرائعة التى لها أبعادها الاجتماعية فى العادات والتقاليد والطقوس السحرية والمعتقدات والأساطير الموغلة بالقدم . ويعد التراث الشعبى المصرى من الفنون المميزة التى لها طابع جمالى خاص، ولقد تميز الفن الشعبى بالبساطة والصدق فى الأداء ، والتعبير عن شكل الحياة التى عاشها الفنان . فالفنان الشعبى يعتمد فى تفسيره للظواهر على منطقة الخيالى الساذج من خلال القصة أو الأغنية أو الزجل الشعبى أو الرسوم وجميعها تدور حول المثل العليا والمعتقدات التى تأثر بها الشعب عبر تاريخه الطويل .

ولهذا أصبح التراث التشكيلى معبراً عن تاريخ المجتمع المصرى، كما أصبح ركناً أساسياً من أركان الثقافة الفنية التشكيلية ، حيث نجد خصائص هذا التراث تظهر عبر العصور الفنية المختلفة .

ومن هنا واعتماداً على ما ذكرناه سابقاً من مقومات وسمات اختص بها كل فن من فنون التراث وكان بعضها متقارباً وبعضها مختلفاً بينهم - وإن دل ذلك إنما يدل على مدى الثراء الذى يمكن أن تذخر به الفنون المصرية عبر الحضارات المختلفة - نجد أن هناك خصائصاً لها طابع الاستمرار، وأنها ما زالت مستمرة ومتأصلة فى نماذج من الفن المصرى المعاصر .

وعلى ذلك يمكن أن نجمل مداخل الاستلham للتراث فيما يأتى :

- الموضوع الفنى .
- الوحدة الفنية.
- النظم البنائية للفنون .
- العناصر التشكيلية (خط - نقطة - مساحة - كتلة - شكل وأرضية) .
- القيم التشكيلية (اتزان - إيقاع - نسبة وتناسب - حركة - ظل ونور) .
- أساليب وتقنيات مرتبطة بالعمل .
- اتجاهات فنية (رمزية - تجريدية ...) . (٢٢ : ٨٥ ، ٨٧)

(أ - ١٠) - التراث الفنى والهوية القومية :

إن البحث عن هوية الفن التشكيلى المعاصر فى مصر، يعد أمراً من الأمور المهمة والجديرة بالبحث والدراسة الجادة والواعية، فما زالت الحركة التشكيلية المصرية تعاني الكثير من الغربة والاستغراب فى المجتمع المصرى - بالرغم من المحاولات المستمرة لبعض الفنانين فى اجتياز هذه المرحلة الشاقة .

ويجب علينا فى البداية أن نوضح مفهوم الهوية القومية والتي اتفق على مفهومها كل من "صلاح الراوى" (٩٧ : ١٤٢) ، و"أشرف السيد العويلى" (١٨ : ١٣٦) ، و"إيناس أحمد عزت" (٢٢ : ١٠٦) بأن " كلمة " الهوية " اختزال لمفهوم الملامح المميزة للشخصية فردا أو جماعة ، فالهوية هى كل هذه الملامح الأساسية مجتمعة فى تجلياتها القيمية والسلوكية ، ولعل اشتقاقها من المفرد (هو) يدل على دلالة قاطعة على طبيعة (المركب) التى تبدو فيها الشخصية فردا أو جماعة"

والهوية القومية هى التى تحدد الذاتية الثقافية ، وإن كان من الصعب التحكم فى بناء الهوية القومية لأنها تتحقق بفعل العوامل المترابطة والمتنوعة التى تتحدد فى مجموعة بشرية ذات خصائص تاريخية وجغرافية وإنسانية مشتركة .

فالهوية القومية (أو الثقافة والشخصية) ميدان من ميادين البحث تقترب فيها الانثربولوجيا وعلم النفس " ، وقد أبدى علماء الفلكلور والانثربولوجيين الأوربيين بصفة عامة اهتماماً مبكراً بدراسة الطابع العام لشخصية المجتمع (أو تحديد مفهوم الشعب) وتناول طرق تأثير الإنسان فى الثقافة أو تأثيره بها، كما أن مشكلة البحث عن هوية للفن التشكيلى المصرى المعاصر تتركز فى عدم وجود فلسفة حضارية وتاريخية يمكن أن تكون مادة أساسية للثقافة المعاصرة ، كما لا توجد نظريات للفن منبثقة عن مفهوم قومى واضح المعالم . (٢٢ : ١٠٦) .

هذا وقد طرح "محمود البسيونى " عدة تساؤلات هامة فى هذا الصدد يستفسر فيه عن المقومات الحقيقية التى يمكن إذا دعينا بها فى مصر ، ستساعد على إيجاد فن قومى .
وتتلخص هذه التساؤلات فى الآتى :

— ما سمات فنوننا القديمة التى يمكن أن تعطى مقومات للطابع المعاصر لفنوننا الحديثة ؟
— لو الزم الفنانون على استلهاهم التراث، ومحاولة السير فى كنفه، فهل يساعد ذلك على خلق طابع قومى للفن ؟

— وما الموقف من التيارات الفنية المعاصرة فى العالم ؟

ومن هنا فإن موقف الفنان المصرى المعاصر من هذه القضية يمر فى مفترق الطرق بين الانسياق وراء بعض التيارات الفنية الحديثة بدعوى العالمية والمعاصرة دون وعى أو إدراك فيؤدى ذلك بالفنان إلى أن يفقد صدقه الخاص، ذلك الذى ينبع من أصالته، ويرتفع به عن التبعية ليحقق فى الفن ذاته، وبين التراث الذى يكتنفها أحيانا خطر النظرة المحدودة وافتعال أشكال واستعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث، كما أن الفنان لا يستطيع أن يعزل نفسه عما يدور فى العالم فتجارب التكعيبية، والسريالية، والتجريدية، وغيرها من التجارب، إنما هى رصيد بشرى عام،

ويمكن هضمها، ولكن يمكن فى نفس الوقت ان يكون لنا طابعنا المحلى فى ترجمتها، مستفدين من ظروفنا وإمكانيتنا، وكل ما يحيط بنا . (١٧٢ : ١٢ ، ٢٠٤) .

وفى إطار الجهود التى تبذل من أجل الحفاظ على الهوية والانتماء القومى أقامت كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مؤتمرين مهمين:

الأول : بعنوان " التربية الفنية وقضية الانتماء " ، وأنعقد بمناسبة اليوبيل الخمسين للكلية فى الفترة ما بين ٢٦ — ٢٨ — مارس ١٩٨٨ م ، وقد تناول هذا المؤتمر أربعة محاور رئيسية ناقش فيها علاقة التربية الفنية وتعزيز الانتماء من خلال البيئة، والثقافة الفنية والملاحم الوطنية للفن المصرى القديم والمعاصر .

وانعقد المؤتمر الثانى(*) : الإقليمى للجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن " الأنسيا " بالتعاون مع كلية التربية الفنية فى الفترة ما بين ١ — ٥ يناير ١٩٨٩ م بعنوان " التربية الفنية والتراث الإقليمى " والتى نصت أهدافه على :

— الاهتمام بالتراث الفنى الإقليمى كأساس لتدعيم الشخصية الثقافية المنفردة وبناء الشخصية المميزة للإنسان المعاصر والتى ينبغى لها ان تكون متصلة بجذورها وتراثها الإقليمى .

— تناول التراث الفنى الإقليمى من خلال مفهوم مستقبلى يدعم الابتكارية والتجديد والانطلاق نحو آفاق العصر .

— أكد على أن دراسة التراث الفنى الإقليمى وتذوقه بمختلف معالمه؛ يحدد عامة لخلق اتجاه فنى معاصر؛ ليس فقط من أجل إبراز الشخصية الفنية المميزة فحسب بل يتعدى ذلك إلى الوصول للعالمية .

إن الفنان المصرى مطالب بمسؤولية كبرى تجاه فئة وقوميته إذ عليه أن يكون أصيلاً محدثاً مبدعاً وأن يكون معاصراً فعالاً فى واقعة القومى هادفاً واعياً لذاتيته الثقافية مؤمناً بهويته القومية ، مساهماً فى توضيح معالم تراثه وفى تنظير فكره القومى وثقافته الفنية .

(أ - ١١) مدخل تناول التراث الفنى وكيفية الاستفادة منه فنياً :

يجب أن يكون تناول التراث بمفهوم ابتكارى فيقدم رؤية جديدة لتقديم فيؤكد وينمى الانتماء، فالتراث بهذه الكيفية يؤدي دوراً مهماً فى تعليم الفنون وازدهار العملية التعليمية، حيث يستمد من خصائصه ومقوماته ما يفيد ويطور العملية التعليمية لأن هذا التطور يكمن فى جذور التراث .

(*) كتاب البحوث، المؤتمر الإقليمى الثانى للجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن " الأنسيا " توصيات المؤتمر، ج٢، ص٩٤٠، ١٩٨٩.

وكثير الجدول حول المفهوم الأمثل للمدخل الذي يستخدم للإفادة من التراث، فالمدخل بمعنى الطريقة التي يتبعها الفنان ليستلهم من الذات ما يقوى تعبيره أو أدائه، ولا تختلف الطريقة عن مفهوم الإبداع.

" فالإبداع " فى الفن التشكيلى معناه استخدام لغة الأشكال، لكن فى القرن العشرين لم تقتصر لغة الأشكال على لهجة واحدة، فكل فنان مبدع يبذل جهداً فى اختراع لغته، وجعلها مقبولة لدى الناس، وينتقل الفنان من المستوى الإقليمى إلى المستوى العالمى حينما يجد لغته التشكيلية مقبولة لدى شعوب أخرى" (١٦٩ : ١١٧)

وتكون الطريقة غير مناسبة حينما لا تؤدي إلى إبداع، فالمحاكاة المباشرة للتراث والتي تنتهى بصورة متكررة لنوع التراث المقلد لا تنتهى عادة بإبداع، حيث " إن من خصائص الإبداع الوحدة الجديدة التى تذوب فى طياتها كل المصادر التى تأثر بها الفنان وهو يصوغ فكرته " (١٦٩ : ١١٨) .

" وعلى ذلك فإن دراسة التراث واستلهامه لا يجب أن يكون نقلاً وتقليداً فقط وإنما رؤية التراث ككيان متكامل يعتمد على التأمل والتعمق للوصول الى فك رموزه ودلالاته وبنائياته وجماليته، كما أن الاقتصار على عرض التراث ومحاولة محاكاة مظاهره الخارجية يؤدي إلى عدم نمو القدرة على التفكير الإبداعي، حيث يكون المطلوب من جميع الدارسين والفنانين فى هذه الحالة هو الوصول إلى غاية واحدة معروفة . كما لا يعنى أيضاً العودة إلى التراث التسليم بما فيه كلياً لأنه كنشاط إنسانى فيه الازدهار بجانب الاضمحلال، لذا يجب البحث والتقيب مع مواكبة العصر والبعد عن التخلف، وهنا يصبح التراث انطلاقة وليس جموداً وتوقفاً، فتتواصل الأجيال ويزدهر الانتماء الحضارى سعياً لابتكارات أكثر أصالة " . (٢٢ : ٨٢) .

ومما يؤكد ذلك ما ذكره "أحمد عبد الله" (١٠ : ٦٧ ، ٦٨) " بأن المدخل إلى التراث لا يتم بتقليده، وإنما بالنظر إليه، عندما نعاني مشكلات شبيهة بالتى عاناها، ونجد فى طياته حلولاً موفقه لما نبحث عنه تتفق مع شخصياتنا وأساليب تعبيرنا وحاضرنا . حينئذ سوف لا ننظر إلى التراث، لا بقصد التقليد وإنما بقصد امتصاص القيم التى يمكن أن تثرى رصيدنا الذاتى دون أن نفقد شخصياتنا. ولذلك فإن هناك حتمية البدء بالمشكلات الخاصة التى يعانىها الفنانون الناشئون، ومحاولة ادراكها وفهمها وجعلها المدخل إلى التراث، لنخرج بشيء فيه هضم وتمثيل، أكثر منه تقليد، ونسخ لا يؤدي إلى افتعال مبتذل " .

ويضيف " زكريا ابراهيم " أن دعاة النظرية الاجتماعية فى الفن تشترط على الفنان الذى يستلهم فنونا من الشعوب الأخرى أو من التراث أن تذوب المؤثرات الجمالية الخارجية التى تأثر

بها من هذه الفنون التراثية فى شخصية الفنان وسلوكه ، لا عن طريق التأمل الشعورى فحسب بل عن طريق الانتماء للشعورى أيضاً ، وفى أثناء هذه الفترة التى يصح أن نسميها باسم (الحمل الفنى) تجئ بعض الصور المحملة بشحنة وجدانية ومن مصادر عديدة متباينة ، فتندمج وتتآلف فيما بينها رويداً رويداً ثم لا تلبث أن تكون منتجات جديدة، والفنان الأصل بهذا المعنى إنما هو الذى يدخل على التراث الفنى بمجمعه تعديلات أو تطورات أو تأليفات تقرب بين عناصر ظلت متباعدة منفصلة حتى ذلك الحين ، فيسبغ على بعض العناصر وظائف جديدة تشبع حاجة عصره الجمالية . (٧٠ : ١٦٣ ، ١٦٤)

ب - الفن المصرى القديم (الفرعونى) :

الفن المصرى القديم من أقدم الفنون، فله طابع مميز صادق التعبير استمد أسلوبه من العقيدة الدينية والطبيعة الهادئة المستقرة خلال آلاف السنين قبل الميلاد. " لذلك كان أول ما اعتنى به هو بناء المقابر واستطاع مستلهما حبه للطبيعة أن يسجل على جدران هذه المقابر صوراً كاملة للحياة المصرية وللطبيعة التى يعيش فى أحضانها بدقة فائقة فى الأداء مما يعد فنه من المعجزات " (٧ : ٢٥)

فالـفن — بالنسبة للمصرى القديم — كما أشار إليه "حسين محمد على" (٥٥ : ١) — كان يحمل ذلك المعنى الثانوى الذى يقصد به " البراعة فى الأداء " وبالتحديد القدرة الفائقة على إنتاج أشياء مادية باستخدام الأدوات ، وتبعاً لهذا المفهوم يصبح الفن المصرى القديم فناً رفيع المستوى ، بالاقتدار الذى عالج به الفنان المصرى الكثير من الخامات الصعبة التطويع ، نادراً وضارعه فيها فنانون الشعوب الأخرى فى العالم القديم ، بل إنه يصعب التفوق عليه فى أى زمان "

ويضيف " فكرى محمد عكاشة " (١٣٨ : ١٧٣) بأن الفنان " حامد سعيد " يتحدث عن الفن المصرى القديم فى قوله " الفن المصرى القديم وحدة متماسكة الأجزاء، وليس من السهل أو من المستحب نزع تصويره عن جدرانه القوية التى اتفقت مع التسطيح وتعارضت مع المنظور وتطلبت أن يكون الأزميل لا الريشة هو أداة التعبير الأساسية .. الأزميل والحجر والجدار كالموضوع التوضيحي والفنان المتفانى فى المجموع .. والموضوع .. والمثالية الفنية المتطلعة إلى الخلود والتى تهذى الفنان فى الإنتاج .. جوانب متعددة من فكرة واحدة هى الفكرة المصرية فى الفن ."

(ب - ١) - التصوير المصرى القديم (الفرعونى) :

ويعد "فن التصوير من أبرز المعالم وأوضح المصادر التى تميزت بها الحضارة المصرية القديمة منذ أواخر العصور البدائية السحيقة حتى نهاية الحكم فى المصرى القديم، وقد استطاع الفنانون المصريون القدامى أن يقدموا تراثاً ضخماً، وثروة فنية هائلة لا يخطئها البصر، ولا

تتوارى بالحجاب، فقد فرضت نفسها بما تجلى فيها من فنون الإبداع والتفوق " (١٧٥ : ٥٢)، وقد كان التصوير على جدران المعابد أو المقابر أو القصور ميداناً فسيحاً جال فيه المصور المصرى القديم ببراعة نادرة منذ فجر التاريخ وظل يمارسه بنجاح وتقدم منذ الدولة القديمة حتى الدولة الحديثة. (١١٠ : ٥٤) .

— ففى الدولة القديمة :

كان التصوير هو فن الأسلوب والدلالة والقوة المعنوية، وليس الواقعية أو الحرفية الآلية برغم عشقه للطبيعة، وكانت الموضوعات تشغل مساحات أفقية متدرجة وعلى هيئة إطارات ممتدة تعلو بعضها بعضاً بحيث تغطى سطح الجدار، وتدل كثرة العناصر وتفصيلاتها وترابط وحداتها، واختيار ألوانها وتألفها عن مهارات خارقة وخيال خصب، وقدرة متناهية على الخلق والإبداع . شكل (٨) ص (١١٢) .

— وفى الدولة الوسطى :

ظلت تقاليد التصوير قائمة على منهج الدولة القديمة غير أن الاجسام بدت أرفع وأرشق نسبياً، كما ظهرت بعض الموضوعات الجديدة فى التعبير منها ما اتجه إلى النزعة الفكاهية التى تمس مظاهر الحياة . شكل (٩) ص (١١٣) .

— أما فى الدولة الحديثة :

فوجد تحرراً ملحوظاً فى بعض التقاليد، وقد امتاز التصوير بظهور تطور كبير خاصة فى عهد "اخناتون"، حيث تميزت الصور فى ذلك العهد بتسجيل الموضوعات الواقعية الممثلة بالحركة والدقة والحيوية وتلازم الفنان المصور مع الطبيعة بشاعريتها وصفائها وتعدد عناصرها فاندمج فى معالمها بروحه وقباساته وحسه ووجدانه يختار من بين مشاهد ما يروقه ويستهم به فيعكسها آيات حية مشرقة فى لوحاته الفنية . شكل (١٠) ص (١١٣)

ويشير " السيد القماش " (٢٥ : ٤٧) إلى أن للتصوير طريقتين مختلفتين اتبعهما المصور

فى معالجة موضوعاته :

— الطريقة الأولى :

يتعامل الفنان المصور مع الجدار بأبعاده الحقيقية من (طول وعرض)، ويحترم هذا المسطح ويعالجه تصويراً بمساحات لونية تخلو من البعد الثالث أو التجسيم (أى الابتعاد عن استخدام الظل والنور) .

— الطريقة الثانية :

فعلى الرغم من أن الفنان المصور يقوم بالتصوير على سطح ذو بعدين إلا أنه يحاول

باستعمال وسائله التصويرية إيجاد بعد ثالث " العمق " عن طريق المنظور اللونى والخطى .

- وقد اتفق كل من " ثروت عكاشة " (٣٩ : ٨٧٤ ، ٨٧٥) ، و"محمود على محمود " (١٧٨ : ١٣٨) على أن موضوعات التصوير المصرى القديم تنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي:
- ١ — المشاهد الأسطورية : وهى صور الآلهة والحياة الأخروية .
 - ٢ — مشاهد الشعائر الدينية : وهى الشعائر التى تؤدى فى عالمنا الأرضى لتمجيد الميت فقد صورت ابتداء من تطهير جثته إلى أن يوضع فى غرفته الجنائزية .
 - ٣ — مشاهد الحياة اليومية : ليس المقصود بالحياة اليومية تلك الحياة الواقعية بقدر ما يعنى بها الحياة النموذجية لأحد أعيان عصر "تحتمس" أو "أمنحتب" أو "سيتى" أو الرعماسة وهذا لا يمنع من أن يكون أحد رجال البلاط أو كبار الموظفين قد شاء أن يخلو قبره ذكرى لحظة من لحظات وظيفته التى كان يمارسها فعلاً ، ومع ذلك فقد قدمت لنا مشاهد الحياة اليومية ذات الطابع الشخصى صورة للمجتمع المصرى فى عصر الدولة الحديثة نادرة فى سحرها ، فلقد صورت متع الأغنياء من صيد وولائم، وكدح الفقراء فى الحقول أو المستنقعات فى كثير من الدقة والانسانية إذ تحرر فيها الفنان أو المصور من قواعد النسب "كراسات النماذج" وأثرى لوحاته بخيالاته .

"ونستطيع أن نستخلص من خلال الأعمال الفنية المصرية أن الفنان المصرى القديم قد سلك دروباً ثلاثة فى التعبير عن نفسه، عندما حاول إعادة تمثيل البيئة المصرية أو عالمه المرئى :

— " التعبير المباشر الذى تمثل فى ملاحظة الفنان للطبيعة بنباتاتها وحيواناتها وتنوع نشاط وحركة الإنسان فيها .

— التصوير الصادق البعيد عن التحرير، والذى يحقق فيه الواقعية ويرتقى فيه بتعبيره إلى مستوى الفلسفة والسمو الفكرى .

— التعبير بطريقة أوضحت الأشكال الرمزية ذات رمز عميق ودلالة خفية غامضة تجسد العقيدة". (٢٢ : ٣٨) .

(ب- ٣) — السمات التشكيلية فى التصوير المصرى القديم " الفرعونى " :

اتفق كل من "على الشماط" (١٢٨ : ٢٢) ، و"عبد الغنى النبوى الشال، ومحمود النبوى الشال"، (١١٠ : ٥٦ ، ٥٧) ، و"محمود النبوى الشال، مها محمود النبوى الشال"، (١٧٥ : ٥٦ — ٦٤) على أن التصوير المصرى القديم تميز بخصائص وملامح مميزة والتى انفرد بها المصور المصرى القديم عن الحضارات الأخرى، وأعطته مكانة رفيعة جعلته فى قمة فنونه العالمية . وهى كالاتى :

- تخلص المصور المصرى القديم من السمات التقليدية النقلية، فقد ظهرت أعماله نقية خالية من تلك الشوائب اقتناعاً منه بسيادته الفنية وسلطانه على الخامه وقدرته الذاتية على مواجهة الصعاب وحل المشكلات وتحدى المعضلات .
- الدقة فى الرسم والتشطيب .
- تكوين خاص مميز لا يخضع للتكوينات المعروفة الفنية .
- الأسلوب الزخرفى ذا الطابع الشاعرى التنسيقى المنظم الذى يخضع لنظام خاص دون أن يظهر أى ضرب من ضروب التكلف والافتعال .
- الصورة مسطحة لا تجسيم فيها ولا أثر للظلال أو الاضواء على الرغم من وجود أثر نحو هذا الاتجاه فى الدولة الحديثة .
- التعبير عن المهم " الملك والآلهة " أو غيرها فى الصورة بحجم أكبر من باقى العناصر الأخرى
- إبراز الخطوط الخارجية التى تحيط بعناصره، وهو أسلوب ينفرد به فى حصر المساحات الداخلية التى تحكمها هذه الخطوط المحددة .
- يرسم وجه الإنسان أو الحيوان من الجانب على حين ترسم العين من الأمام فى الوضع نفسه مع استعراض الكتفين فى الإنسان .
- التعبير عن الأشياء من الزاوية التى تظهرها بوضوح عن غيرها، فمثلاً عندما يريد رسم سحفاة أو جعران، فإن أحسن لقطة تصويرية لهما تكون من أعلى، وعندما يريد رسم البقرة فيرسمها من الجانب ويرسم القرنين من الأمام .
- هناك رمزية ودلالة فى الألوان فاللون البنى يستخدم فى تلوين اجسام الرجال، واللون الأصفر الباهت فى اجسام النساء، وكذلك الإفراط فى اللون الأزرق (التركوازى) المشهور بعلاقاته ورمزيته الدينية وارتباطه بالآله " أمون رع " .
- كما تبدو الرمزية كذلك فى ظاهرة الشفافية حيث يقدم المصور المصرى القديم الاسماك المختلفة الأنواع وهى تتحرك فى اعماق الماء ظاهرة بسماتها واهتزازاتها ودوراتها وإنسياباتها وهيئاتها ورشاقتها وألوانها الجذابة بالرغم المياه الغير النقية التى لا تسفر عما فى أغوارها .
- من المظاهر الرمزية أيضاً اقتران بعض اللوحات بمزيج من الكتابات الهيروغليفية وقد ازدادت بأشكالها من الحيوانات والطيور والأسماك والوحدات الهندسية ولذلك تصبح الكتابة المصرية القديمة المجردة عنصراً من عناصر الرمز .
- ظهور لازمة التسطح أحياناً فى بعض الصور المصرية القديمة كما يفعل الأطفال فى رسومهم التلقائية الفطرية .
- ظهرت فى بعض رسوم المصورين المصريين القدماء ابان الدولة الوسطى نزعة تصويرية فكاهية من خلال بعض الرسوم (الكاريكاتيرية) وانصبت على بعض مظاهر الحياة اليومية .

- الامتزاج والانسجام اللوني في الموضوعات التي يعالجها المصور المصري القديم .
- خط أرضى واحد تقف عليه العناصر .
- جمال الخطوط وبساطتها ورشاققتها .
- التعبير عن البعيد والقريب بأسلوب خاص .
- الأسلوب التلخيصي الواعي في أدائه خضوعاً للنظرة الكلية الشاملة .
- والأشكال الآتية : —

شكل (١١ ، ١٢) ص (١١٤) ، شكل (١٣ ، ١٤) ص (١١٥) ، شكل (١٥ ، ١٦) ص (١١٦) ، شكل (١٧ ، ١٨) ص (١١٧) ، شكل (١٩ ، ٢٠) ص (١١٨) ، شكل (٢١ ، ٢٢) ص (١١٩) ، شكل (٢٣ ، ٢٤) ص (١٢٠) ، شكل (٢٥ ، ٢٦) ص (١٢١) ، شكل (٢٧) ص (١٢٢) .
توضح السمات التشكيلية - من خصائص وعلاقات وقيم وأساليب معالجة (تشكيلية) تميز بها المصور المصري القديم (الفرعوني) عن غيره من مصوري الحضارات الفنية الأخرى .

وأخيراً ليس هناك أدنى شك عندما نشاهد بين أيدينا أعمال التصوير المعاصر، ونجدها تحفل بكثير من سمات وملامح التصوير المصري القديم .
ومما يؤكد ذلك ما ذكره " اندريه لوت " الناقد والفنان الفرنسي عن فن التصوير المصري القديم في قوله " أن الدراسة العميقة لنماذج فن التصوير المصري الخالدة قد تقودنا إلى إنه المنطق الحق لفن التصوير الحديث ودعامة تطوره وتألقه وازدهاره . لا يستطيع أحد أن ينكر أهمية التصوير المصري القديم ، فلو أننا تعمقنا النظر في رؤية التصوير الجداري الفرعوني لوجدنا أنه يحفل بسمات وخصائص نراها اليوم في أساليب التصوير المعاصرة ونذكر منها : —

- ١ - التسطيح في الشكل ، لوجدنا كثير من اللوحات الحديثة والمعاصرة تحمل هذه السمة ورأينا كذلك كثير من الفنانين المعاصرين المتحمسين إلى هذا الاتجاه والذين وصلوا إلى أقصى حدود أي إلى "التجريد البحت "
- ٢ - عدم العناية أو التقيد بالمنظور، كما في الفن التكعبي أو الاتجاه التعبيري .
- ٣ - الاهتمام بالصورة المطبوعة في المخيلة لا الصورة التي تلتقطها العين — كما نراها في الاتجاهات الرمزية والتعبيرية .
- ٤ - الاعتماد على الخطوط المعبرة، أي استخدام اللغة التشكيلية البحتة بوصفها الوسيلة المناسبة للتعبير عن سحر الأشكال الحية وروعيتها بل وما يقتضيه من مشاركة إيجابية من جانب المشاهدين .
- ٥ - الجنوح إلى الألوان وقيمها التجريدية والمجازية، كما في الاتجاهات الرمزية أو التعبيرية .

٦- عدم التقيد بالنسب الطبيعية للأشكال أو أوضاعها أو أحجامها داخل تكوين اللوحة، كما في التكعيبية أو التعبيرية أو السريالية، وفي معظم الاتجاهات التصويرية المعاصرة " (١٣٨ : ١٧٢)

(ب - ٣) - مظاهر استلهام الفن المصري القديم (الفرعوني) في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين :

بعد الاستعراض السابق الذى اشتمل على الفن المصرى القديم (الفرعوني) بصفة عامة ، والسمات التشكيلية فى التصوير المصرى القديم بصفة خاصة : يستكمل الباحث تناول بعض من المصورين المصريين المعاصرين والذين استلهموا الفن المصرى القديم (الفرعوني) بمدخل (رؤى) مختلفة فى أعمالهم الفنية، حيث برز كل منهم بأسلوب متميز بما يتوافق مع الفلسفة الخاصة به . وهذا التفرد والتميز كان نتاج تجربة صادقة عاشها الفنان المصرى المعاصر فى كنف هذا التراث المصرى القديم بعيداً عن النقل والمحاكاة ، فقد تناول الفنانون المصريون التراث المصرى القديم كمصدر للإبداع الفنى لما لها من طبيعة خاصة تتمى القدرة على الخيال والتصوير وإعادة الصياغة فى إطار تشكيلي خاص بذات الفنان وارتباطها بالخبرات الخاصة .

وهؤلاء الفنانون هم: (جاذبية سرى ، جمال لمعى ، حامد ندا ، صبرى منصور ، عبد الوهاب مرسى ، عز الدين نجيب ، عصمت داوستاشى ، مصطفى الرزاز) ، وقد قام الباحث بعرضهم وفقاً للترتيب الهجائى كالتالى :-

فنجذ الفنانة " جاذبية سرى " (١٩٢٥ -) بدأت رحلتها الفنية على امتداد ثلاثة عقود ونصف عقد ، تبدو على تنوعها مترابطة ممتدة بشكل متنام منطقي فيه نتائج فترة بلامحها المتكاملة إلى الفترة التالية دون انقطاع أو تحول فجائى ، موحية بتطورها المنطقي بجدية البحث واتساقه معاً، وذلك يعود إلى أنها حددت لنفسها منهجاً فى البحث من البداية دون قصد وبالتالي دون نقولب.

ذلك المنهج التعبيري الذى يعتمد على ثلاثة روافد أساسية امتدت التجربة لديها بكثير من العناصر التى تنامت معها دون توقف وهى:-

أولاً : - الوعي بمعطيات التراث العربى بتفاصيله الكثيرة .

ثانياً : - الوعي بإيقاع النمو المستمر والاستحداث المتواصل فى التصوير .

ثالثاً : - الارتباط بالإنسان - النبض - وليس الشكل الخارجى بالإضافة إلى الارتباط الواعي بالطبيعة، ولا تنقل ملامحها كما هى. وإنما تستوحى دائماً منها ما يدفع بالتعبير الإنساني الفنى إلى

الأشكال ، ويضفي عليها فن حيوى نابض على اعتبار أنه لا يوجد فن هكذا يأتي من الفراغ أو اللعب المنظم أو غير المنظم ، وإنما الطبيعة على رحابتها هي المصدر أو المنبع الأساسي الذي يعط القانون الأول الذي تبنى عليه الأشكال والمفردات بعد ذلك . (١٣٤ : ١٥ ، ١٦) شكل (٢٨ ، ٢٩) ص (١٢٣)

والفنان "جمال لمعى" (١٩٤٨ -) الذى أسهم فى الحركة التشكيلية خلال السنوات السابقة محاولاً الوصول إلى أسلوب فنى معاصر، وهو ينقلنا فى لوحاته إلى دنيا الأساطير فمتى عمق التاريخ ينسج بفرشاة ألوانه العمل الفنى، ونلمس على سطوح لوحاته الأشكال المعاصرة يخلق بنا إلى عالم أقرب للحلام والشعر والموسيقى لينسج من خلال لوحاته عالماً مليئاً بالأمل والتفاؤل نستشف خلاله جماليات القيم الفنية . (٢٠٩ : ٢٩٢)

"ويعلق الفنان "محسى الدين طرابيه" فى أحد اعداد (المصور) على أعمال الفنان "جمال لمعى" قائلاً " يعبر الفنان عن الأساطير والمعتقدات، التقاليد التى سادت بين الشعب المصرى منذ أقدم العصور وما زال لها الآن امتداد عميق الجذور ، ذلك أن ماضى الإنسان لا ينفصل عن حاضره وهو يستخدم الورق البردى، ويستخدم الألوان من مصادر طبيعية مثل الصخور، والنباتات، ويخلطها بصفار البيض وهو بذلك يحاول إيجاد جسرين ما هو قديم وحديث "، كما يقول الفنان "جمال لمعى" عن أعماله " إن أعماله تعد تعبيراً حياً عن استمرارية الحضارة المصرية التى تجمع بين الطابع القديم المميز والرمزية المستمدة من المشاعر الإنسانية الفياضة كالسعادة والسلام والحب. والكل فى آن واحد عن بعض الأحيان ". (٩٨ : ١٦٠)

وعند رؤيتنا بشكل (٣٠) ص (١٢٤) لوحة " الطفولة والسلام " وبتحليلها يمكن أن نستخلص أهم العلاقات والقيم التشكيلية والأسلوب المميز للفنان فى الآتى :

- يجمع الفنان بين أصالة التراث المصرى القديم وبين معاصرة الفن الحديث فى استحداث معالجات تشكيلية جديدة مبتكرة بأسلوب رمزى تجريدى .
- يتميز عمله بتنوع مساحته اللونية وهو مزيج بين أصالة الموضوع وحدثات الأسلوب .
- يؤكد فى عمله على الشكل الإنسانى داخل البيئة المصرية .
- ألوانه تعكس طبيعة البيئة المصرية المشرقة ويستخدم تقنية ألوان (التمبرا) وهى تقنية مصرية قديمة والتى يقوم بتركيبها من المواد الخام المستخلصة من صخور الاقصر. كما يعتمد إلى اثراء الشكل المسطح بالنقوش والزخارف.
- يرسم عناصره وأشكاله بأسلوب بسيط قوى فى التعبير فى تكوينات أقرب إلى عالم الخيال والأساطير لينسج عالم مليء بالتفاؤل والامل .

أما الفنان "حامد ندا" (١٩٢٤ - ١٩٩٠م) فقد "استطاع أن ينفرد بلغة تشكيلية خاصة ومتميزة راعى فى مقوماتها الرؤية المصرية الواعية بالمعنى الحقيقى للأصالة والمعاصرة معاً واستطاع من خلال ثقافته وبحثه الدؤوب أن ينميها ويصل بها إلى المستوى العالمى فى الإبداع الفنى" (١٢٤ : ٢٥٠)

"ويعلق" مصطفى محمود " فى مجلة (روز اليوسف فى عددها نوفمبر ١٩٦٥) بقوله : يقدم الفنان حامد ندا من خلال لوحاته عالماً كاملاً به. عالماً تمتزج فيه الأسطورة بالحلم بالخيال بالغموض بالشجن . فى ألوانه حنون وديعة . ويؤكد " يوسف فرنسيس " فى جريدة (الاهرام يونيو ١٩٧٤) أن حامد ندا لا يزال متمسكاً بالتراث الفرعونى وبالشكل الذى يشرب الملامح الإغريقية أحياناً والأرضية التى تتحول فيها الحروف إلى تشكيل تجريدى " (٩٨ : ١٥٢)

فمن خلال تحليلنا لشكل (٣١) ص (١٢٤) لوحة " حديث المحبين " نلاحظ مدى تأثر الفنان "حامد ندا" بالفن المصرى القديم ، فأشكاله بسيطة مسطحة مع إعطائه اهتمامات تشريحية غير تقليدية من خلال فلسفة جمالية خاصة فبدت خالية من العظام مبالغ فيها، كما نلاحظ عدم وجود بعد ثالث للوحة، ولون الجسم بلون البشرة المصرية المصبوغة بالشمس، بالإضافة إلى اختفاء خط الأفق فأصبحت شخوصه تبدو سابعة فى الفضاء كما يعبر عن الكتل المعمارية وأصبحت أشخاصه أقرب ألى التسطيح وأميل إلى الحركة والنشاط .

وشكل (٣٢) ص (١٢٥) لوحة " أنشودة الصباح " وهى لوحة من الحياة الشعبية نلاحظ فيها التسطيح فى رسم الأشخاص والتبسيط ولمسات الألوان التى تشبه الألوان المصرية القديمة، كما نلاحظ اختفاء خط الأفق فتبدو الأشخاص سابعة فى الفضاء واهتمامه فى الفراغ الذى أصبح فى نفس أهمية الشكل . بالإضافة إلا أنه اكسب ألوان اجسام أشخاصه اللون البنى المائل للحمرة كالأجساد المصرية القديمة. كما نلاحظ فى شكل (٣٣) ص (١٢٥) لوحة " العمل فى الحقل " وهى من أشهر لوحات الفنان التى عبر فيها بصدق عن طريقة الرسم المصرية القديمة ، فنلاحظ فى هذه اللوحة تأثر الفنان بالتصوير والنحت البارز، فيظهر تصوير الأشخاص بزاوية جانبية وقد تخلص عن المنظور المكاني، كما جاءت بسيطة تخلو من التجسيم والبعد الثالث ولون الأجسام البشرية بلون الشمس وعالج الخلفية باللون الرمادى المزرق، مع التنعيم فى درجات اللون وزيادة الإحساس باللمس الخشن . الذى يذكرنا بالطلاءات اللونية القديمة المتساقطة من على الجدران وأيضاً يذكرنا بالخلفيات الموجودة فى التصوير الجدارى فى الدولة الحديثة .

" وكانت تجربة الفنان "حامد ندا" مع الفن الفرعونى مختلفة عن أسلوب الفنان " راغب عياد " وإن كان قد تشابه معه فى تسطيح الأشخاص ورسمهم فى وضع جانبى، وإلغاء البعد الثالث

والتركيز على أهمية الخط في تكوين اللوحة وتكرار الوحدات والعناصر في نسق منتظم أحياناً ، ومتقابل أحياناً أخرى، وهما يختلفان في الجو العام للوحات ، فنراه عند " راغب عياد " جو صاخب بإيقاع الحياة اليومية، وزحام الأسواق والأعياد والعمل ، أما عند " حامد ندا " فنراه جواً فنتازياً ولكن في رزانة ووقار التصوير الفرعوني والذي أضفى عليه سلاسة واقتصاد في عدد الأشخاص والحركة " (١٢١ : ١٢٥)

وكذلك نجد الفنان **" راغب عياد "** (١٨٩٢ - ١٩٨٢ م) والذي قام " بالتغيير في شكل دور الفن في مصر من التغنى بأشكال الطبيعة من الخارج بأسلوب تأثیری للتعبير عن مصر الحقيقية بأهلها وبيوتها وأرضها ومعالمها بأسلوب متحرر من الأكاديمية الأدائية، وبدأت حركة التحول لديه في الفن من التزينية إلى التعبيرية الانسانية إلى فن العامة من الشعب الذي يخاطب الوجدان المصري دون فواصل". (٢٠٩ : ٣١٥)

" والطبيعة التي يقول أنها كونته هذا التكوين ليست غير الواقع الخشن بلا تذويق ، ذلك الذي تمتد جذوره إلى آلاف السنين في حياة هذا الشعب منذ مصر القديمة . لهذا نجده يستلهم من تراثها التشكيلي العريق كثيراً من خصائصها التصويرية ". (١٢٠ : ٥٤)

فمن الفن المصري القديم أستقى راغب عياد حلولاً تشكيلية لسطوح لوحاته وبنائياتها، فنراه يستغنى في كثير من أعماله عن المنظور ذي البعد الثلاثي الذي يوهم المتفرج بأنه يدخل مع المنظر إلى أعماق اللوحة ، ويستعيد من النقوش والرسوم الفرعونية التابع الرأسى لوحات المنظور و "التكوين الهرمي للمجموع " بحيث يحدث الاستمتاع باللوحة وتذوقها من جانب المتفرج بمعابنتها طولياً والنظر إليها من أسفل إلى أعلى . (٢٠٥ : ٢٨) .

ومن خلال تحليل شكل (٣٤) ص (١٢٦) للوحة " الزراعة " نجد أن الفنان " راغب عياد " قد استعار التكوين المصري القديم في تتابع التجمعات على سطح اللوحة مع الاستعاضة في تصوير البعد الثالث بالتكوين الرأسى للمجموع من خلال تقسيم سطح اللوحة الى مجموعات ، وترديد الوحدات في ايقاع جميل بحيث يحدث الاستمتاع باللوحة وتذوقها بالنظر إليها طولياً من أسفل الى اعلى . كما نلاحظ ان معالجته للأشخاص وأوضاعهم هي استعارة من الفن المصري القديم، وليست فقط في طريقة وأوضاع الأشخاص ولكنها في مضمون هؤلاء الفلاحين الكادحين في الحقول وهو نفس الكد ونفس الاوضاع منذ آلاف السنين أنظر شكل (٣٦ ، ٣٧) ص (١٢٧) مع فارق تعبيرى إضافة الفنان في توتر الخطوط والحركات والتحويل في ملامح الوجوه .

وشكل (٣٥) ص (١٢٦) لوحة " نساء في الحقل "، شكل (٣٨) ص (١٢٨) لوحة " حديث النساء " وهاتان اللوحتان تمثلان نفس الموضوع وهو ولع النساء الريفيات بالثرثرة، ويظهر في كل لوحة مجموعة من النساء جالسات على الأرض يثرثرن ، وهذان العمالان يذكرنا

بالجداريات المصرية القديمة أنظر شكل (٢٣) ص (١٢٠) لوحة " نساء فى وليمة " فنلاحظ التشابه فى حركة الأيدي، والوضع الجانبي للنساء الاتى تظهران بوجوه من الجانب وأكتاف من الأمام ، ويظهر إحساس الفنان القوى بالخط ومساراته المتتقلة، مما يؤكد بوضوح تأثره بالتصوير المصرى القديم .

كذلك عند رؤية شكل (٣٩) ص (١٢٨) لوحة " الساقية " ، وشكل (٤٠ ، ٤١) ص (١٢٩) لوحتا " الفلاح والثيران ، والعمل فى الحقل " نجد أن الخط يؤدي الدور الرئيسى مع تلخيص التفاصيل واقترب ملامح الوجوه والحيوانات من التكرار الذى يؤكد الحس الجماعى الذى عرفه الفنان المصرى القديم، ولأنه يعبر عن عالم البسطاء والكادحين والعمل الدائب فقد جاءت ألوانه معبرة عن هذا بشحوبها وشفافيتها وبعدها عن الإثارة ويغلب عليها اللون البنى المحمر والرمادى المترب بدرجاته المتعددة، وهى نفس الألوان الاصطناعية التى كان يعبر بها الفنان المصرى القديم، والذى كان يلون اجسام الرجال دائماً باللون البنى المحمر .

أما الفنان " **سيد عبد الرسول** " (١٩١٧ - ١٩٧١ م) فقد اتجه الفنان خلال فترة الستينات إلى استلهم التراث المصرى القديم (الفرعونى) ولكن بشكل مختلف فى الرؤية التشكيلية والمعالجات اللونية وذلك للتأكيد على الشخصية المصرية القومية فى الفن .

" فقد استلهم الفنان التراث الفرعونى فى كثير من أعماله ، فهو يقترب من سمات وأسلوب التصوير المصرى القديم (الفرعونى) ولكن بشكل زخرفى يتناول فيها مظاهر الحياة الشعبية ، حيث نرى فى شكل (٤٢) ص (١٣٠) لوحته " حاملات الجرار " اختلاط السمات البنائية المصرية القديمة، مع السمات الشعبية الريفية من خلال الزخارف المنقوشة على ملابس النسوة ، وقد رسم اشخاصه بأوضاع متنوعة من خلال رسم الوجه والسيقان من الجانب والصدر من الأمام، هذا بجانب التسطيح فى الألوان وازدحام بعض الزخارف على خلفية الشكل مع معالجات أدائية (تكتيكية) تذكرنا بآثار القدم على سطح لوحات التصوير الفرعونية ، وتتكون اللوحة من خمس نساء واقفات وطفلين وهما يحملان الجرار ، وامرأة واحدة منحنية ترفع جرتها ، بينما تحلق بعض الطيور فى فراغ اللوحة ، والأشكال مرسومة على خط أرض واحد ، بينما تتكرر الحركة وتتنوع من خلال حركة الأيدي واتجاه الأوجه، وتظهر امرأتان فى وضع المواجهة على جانبي طفلة فى وضع المواجهة أيضاً " . (٩٠ : ١٥٧) .. وهذه السمات التشكيلية يمكن أن نراها أيضاً فى شكل (٤٣) ص (١٣٠) لوحة " على ضفاف النيل "

أما الفنان "**عبد موصور**" (١٩٤٢ -) فقد كانت رؤيته للتراث مختلفة " حيث فرق بين استلهم الشكل والفكر والوجدان ، فمن ناحية الشكل استلهم الفنان سمات وفنون الرسم والتصوير والنحت الفرعوني ، ومن ناحية الفكر الوجداني اهتم الفنان بالمعتقدات والأساطير الفرعونية وروحها، وقد أخذ من سمات الرسم عنصر التماثل والتكرار والترصيص والتسطيح وانعدام البعد الثالث (المنظور) والاسلوب المميز لرسم الشكل الآدمي ، ومن فن التصوير استلهم الاقتصاد في الألوان والشفافية وطريقة توزيع العناصر في فراغ الصورة ، ويتحقق في أسلوبه عناصر الثبات والحركة داخل العمل الفني ، ومن فن النحت استفاد الفنان بكتلة العناصر مجتمعة في كتلة معمارية واحدة تشكل عنصر الثبات والصرحية في الصورة " (١١٨ : ٨٢) .. وهذه السمات يمكن أن نجدها عندما نتظر إلى شكل (٤٤ ، ٤٥) ص (١٣١)

وكذلك الفنان "**عبد الوهاب مرسى**" (١٩٣١ -) والذي يعد من الفنانين الذين تميزت أعمالهم بالتوازن الدقيق بين استلهمه لمعطيات الفن المصرى القديم بمفرداته ورموزه وأشكاله المختلفة من ناحية ، ووعيه الجيد بمفهوم التجريد في الفن الحديث ، حيث استطاع أن يصوغ عوالم مفرداته الأولية وهى شخوص شبيهه بشخوص جداريات المصريين القدماء.

ومما يؤكد ذلك ما اشار إليه "مكرم حنين" بقوله " لقد اتخذ "عبد الوهاب مرسى" طريقة الصعب نحو تطوير الموتيف الفرعوني والتزم كمصور عصرى بالتعامل مع سطح اللوحة التصويرية والالهام بالتجسيم الخفيف اسوة بالجداريات الفرعونية ويمسك بالتميمة المصرية ألى أبعد الحدود تم قام بتحريك الموتيف، وأحياناً يكون الموتيف بطلاً، او يصبح جزءاً من تكوين تجريدى مرة أخرى ". (١٩٣ : ٣١) كما يظهر في شكل (٤٦) ص (١٣٢) لوحة " الخير " والذي نلاحظ فيها بعض السمات البنائية التشكيلية المتأثر بها من الفن الفرعوني ، فقد رسم أشخاصه ووجوههم فى وضع جانبي والصدر فى اتجاه أمامى، كما لجأ إلى التسطيح فى تلوين عناصره ، حيث لون أجساد أشخاصه باللون البنى المحمر وهو اللون الاصطلاحي عند الفنان المصرى القديم ، وقد استعار التكوين المصرى القديم فى تتابع التجمعات على سطح اللوحة ، مع تحقيق البعد الثالث من خلال التكوين الراسى للعناصر .

أما الفنان "**عز الدين نجيب**" (١٩٤٠ -) فله عناية خاصة بالتراث المصرى، فهو يعشقه بشكل جعله يدافع عنه بكتاباته الصحفية والنقدية ضد ما يهاجمه من أساليب مستحدثة غريبة، فكون (جمعية أصالة) للمحافظة على التراث وإحياءه فى مختلف أشكاله الفنية من خلال مركزه الأثرى بوكالة الغورى .

وعلى الرغم محاولاته للاقترب من بعض الرموز الأسطورية فى الميثولوجيا الفرعونية والشعبية، إلا أنه لم يضيف على لوحاته الغموض والغرابة ، وإن كان قد نجح فى إثرائها ، فعندما ننظر إلى شكل (٤٧) ص (١٣٣) لوحة " سجود " نجد الفنان قد مزج بين الحضارات الفنية الثلاثة (الفرعونية ، والقبطية ، والإسلامية) مؤكداً اتصال هذه الحضارات بعضها البعض .

" لقد اسقط الفنان النسب الطبيعية لمفرداته التشكيلية داخل اللوحة، فنلاحظ أن سطح (الصقر) المفرد الجناحين فى خلفية الصورة ، يتساوى مع سطح النخلة وهو ما يتنافى والنسب الطبيعية والهندسية للأشياء بمراعاة المسافات فيما بينها ، وأيضاً بالنسبة لحجم المركب الفرعونى إلى جسم الساجد ، وقد دمج الحضارة القبطية بشكل غير مباشر بتقاطع الصقر الفرعونى المجنح الشهير مع النخلة التى تذكرنا بالسيدة العذراء مريم ، ليضع الصقر بجناحيه المفردتين مع ساق النخلة الساقطة ما يشبه الصليب، وقد عبر عن الحضارة الإسلامية بالسجود للشخص الذى يتصدر اللوحة ولا يفصله عنها سوى زرقة مياه النيل " (٨ : ٦٢ ، ٦٣)

فى هذا العمل السابق لم يكن الفنان عز الدين نجيب مقلداً حرفياً لمشهد الرجل الساجد فى بعض التصاوير الجدارية الفرعونية شكل (٢٧) ص (١٢٢) نظراً لأنه أضاف تراكيب جديدة تحمل مضمون الفنان ورؤيته حول استمرارية وتواصل الحضارات المتعاقبة فى مصر والتعبير عنهم حيث وضع عناصره فى تركيبه رأسية دون اللجوء إلى إيجاد البعد الثالث (المنظور) بالإضافة إلى تسطيح الأشكال والبعد عن التجسيم واستخدام أسلوب زخرفى فى التلوين وتحليل العمل إلى مساحات متباينة لونياً، ويمكن أن نلاحظ أيضاً هذه السمات التشكيلية فى شكل (٤٨) ص (١٣٣) ، وشكل (٤٩ ، ٥٠) ص (١٣٤) فى لوحة " مجلس الغربان " شكل (٤٩) ص استعارة مشهدية من لوحة " أوزات ميدوم " بمقبرة (إيتيبت) بالدولة القديمة شكل (١٢) ص (١١٤)، ولوحة " وليمة الغربان " شكل (٥٠) ص (١٣٦) استعارة مشهدية أيضاً من لوحة " قنص الطيور " مقبرة (نخت) طيبة شكل (٢٢) ص (١١٩)

كما نجد الفنان " **عصمت داوستانشى** " (١٩٤٣ -) فنان جاد وهو يقتحم

المجهول وله لفته الفنية المنفردة التى استوعبها من الفنون الحزينة والمستلهمة من التراث الفنى المصرى، وتحتوى أعماله على فلسفة حديثة فى مضامين قديمة قد سبق أن تناولها الفنانون بشكل تقليدى ، فقد تناول الرموز الفرعونية لتدل على عناصر الحياة كالأفق البعيد ودوران الأرض وينقل لنا أحداث تاريخية ومعاصرة من خلالها، وقد استخدم عناصر هندسية وشبكيات متتالية وصاغها فى تكوينات. كما يتخلل أعماله الفنية العنصر البشرية الذى اتخذ ملامحه من الفن

المصرى القديم. (٢٠٨ : ٣٠٨)، ومن خلال تحليل شكل (٥١ ، ٥٢) ص (١٣٥)، وشكل (٥٣ ، ٥٤) ص (١٣٦)، وشكل (٥٥ ، ٥٦) ص (١٣٧) يمكن أن نستخلص السمات التشكيلية في أعمال الفنان " عصمت داوستاشي"

— يعبر عن أعماقه وفكره ومعاناته بأسلوب فطري يعكس حساً بدائياً ويعتمد على التلقائية في التعبير عن مفرداته وعناصره .

— أعماله مزيج من رموزه الخاصة كالأسهم، وقطرة الدم، وتلافيف الأمعاء، والأفاعى، والرموز المستمدة من التراث المصرى على مر العصور (الفن المصرى القديم، والقبطى، والاسلامى، والشعبى) وذلك للتأكيد على اتصال الحضارات الفنية بعضها.

— الخط عنصر أساسى فى بناء العمل الفنى فهو يحدد له عناصره وألوانه صريحة ويهتم بالجانب الزخرفى .

— لا يتبع القوانين الأكاديمية والمنظور فى بناء عمله الفنى

— أشكاله مسطحة ويحددها خط خارجى مستمد .

— أعماله بها حركة مستمرة .

وأخيراً نجد الفنان "**مصطفى الرزاز**" (١٩٤٢ -) " صاحب رؤية متفردة ومتميز

استطاع من خلال تلك الرؤية أن يبلور أسلوباً خاصاً به جمع فيه بين الأصالة والمعارضة فى كيفية تناول التراث المصرى فهو يستمد مصادره من الثقافة العالمية ومن خلال الأصول التراثية فى محاولة لبناء صياغة الأشكال المعاصرة ذات خاصية مميزة " (٢٠٩ : ٢٧٥)

وتضيف "عصمت محمد عدلى أباطه" (١٢٤ : ٢٧٩ ، ٢٨٠) بأن " أعمال مصطفى

الرزاز ظهر بها الرمز والفكر الأسطورى منذ بداية مشواره الفنى وعناصره الدائمة الظهور هى العصفور والنخلة والحصان واليدين والوجه الأدمى وأعماله فيها تلاحم بين العديد من المصادر والرؤى الفنية سواء من التراث المصرى أو العالمى أو المعاصر متداخلة مع المصادر الثقافية الغير بصرية والبيئة المعيشة بحيث يتعذر فصلها أو تصنيفها، ويتعامل الفنان مع عناصره ورموزه بأسلوب فطري تلقائى بالتركيب والتداخل والشفافية فتعطى نوعاً من التراكم للفكرة وتأكيداً وأحياناً بالترار والترديد للتأكيد على المعنى فتخرج أعماله تعبيرية محملة بالرموز التى لها جذور فى التراث المصرى القديم والفن الشعبى والبيئة المصرية ، ولكنها ليست بنفس الدلالة القديمة بل تحمل مفهوماً جديداً خاصاً به "

وشكل (٥٧ ، ٥٨) ص (١٣٨) وشكل (٥٩ ، ٦٠) ص (١٣٩) من أعمال الفنان والتى

توضح مظاهر استلهامه من التراث المصرى القديم .

ج - الفن القبطي :

" الفن القبطي فن أصيل، له ذاتيته وخصائصه المميزة ، وذلك علي الرغم من قصر الفترة التي ارتقي فيها هذا الفن ونما " (٢٨ : ١١)، فهو " الوريث الحقيقي للفن المصري " (٥٦ : ٣٢) حيث نشأ في أعقابه وإن كان في شكل مخالف من حيث التوجه والسمات "، وترجع كلمة " قبطي " في الأصل إلى الاسم المصري القديم بمدينة منف ، وهو (حه - كا - تباح) وكان اسماً لمعبد تباح في منف وكان اسم العاصمة منف يطلق مجازاً علي مصر كلها ، وانتقل هذا الاسم إلى الإغريقية فأصبح (ايجيبتوس) ثم انتقل إلى العربية وبقي (جبت) التي أصبحت (قبط)، وأصبحت تدل على السكان أكثر ما تدل على البلد " (٥٧ : ٦)

والفن القبطي كما يعرفه " رؤوف حبيب " من وجهة النظر التاريخية " هو فن كنائس الرهبنة في وادي النيل من القرن الخامس الميلادي حتى الفتح العربي، أو بعبارة أدق هو فن المسيحية خلال هذه الحقبة على أنه لا يمكن التحدث عن شيء يسمى الفن القبطي قبل القرن الخامس للميلاد إذ أن الفن المسيحي في مصر حتى ذلك القرن كان هو فن الإسكندرية " اليوناني الروماني " وكان العصر الذي ظهر فيه الفن القبطي بمعناه الصحيح ، أي ما بين القرنين الخامس والسابع، يعد عصر انتقال من الفن الهلينستي إلى الفن البيزنطي " (١٣٨ : ١٩٢)

وقد استخدم الفنان القبطي في فنه عين الإله التي تعني رمز الحياة وأعتمدها من الفن المصري القديم، ويمكن تقسيم مراحل الفن القبطي وفقاً لظهور التأثيرات الهيلينستية والمسيحية والقبطية إلى :

- المرحلة الهيلينستية :

وقد تأثر الفن القبطي بالفنون الإغريقية والرومانية والتعبير عن الأساطير الإغريقية والرومانية في القرنين الرابع والخامس الميلاديين، وتتسم بالحركة وتقليد الطبيعة . شكل (٦٤) ص (١٤٢) ، وشكل (٦٧) ص (١٤٣) .

- المرحلة المسيحية :

وهي مرحلة انتقالية بين المرحلة الهيلينستية والقبطية ، وقد تأثرت هذه المرحلة بالموضوعات الوثنية الإغريقية والرومانية بالإضافة إلى ظهور الرموز والعناصر الدينية المسيحية في القرنين الخامس والسادس الميلاديين واتسمت ببعض التحوير .

- المرحلة القبطية :

وهي المرحلة التي تبلور فيها الفن القبطي بالتعبير عن الفن المسيحي القبطي في شكل شعبي في الرموز والشخصيات المسيحية . (٥٧ : ٩ ، ١٠)

" والفن القبطي يخضع في أعماله المختلفة لمؤثرات البيئة المصرية، التي نشأ فيها وتأثر بأساليب الأداء وطرق التنفيذ التي ورثها عن التقاليد المحلية "والفن القبطي ، فن مصري شعبي ...، فقد استظل برعاية الشعب المصري يستوحى أفكاره ويعبر عن أحاسيسه المصرية من أرض مصر ونيلاها وشمسها وقمرها، فكانت رسالة الفنان القبطي عملاً يدعو للوحدة والتآلف بين الأفراد جميعهم ، وقد تأثر الفن القبطي بمقومات وسمات الفن الفرعوني فقد برع الفنان القبطي فيما أقامه من كنائس وأديره ومنازل تشهد بقدرته في فن العمارة التي استمد مقوماته الفنية من احساسه بفن العمارة المصرية القديمة، كذلك عكف الفنان القبطي على زخرفة تيجان الأعمدة بالزخارف النباتية ، والتي استمد فكرتها وشكلها من اوراق أشجار العنب أو من ورق الرمان وثماره أو من سعف النخيل " (١٥٣ : ١٨٠)

(ج - ١) التصوير القبطي :

يعد فن التصوير عند الأقباط والمسيحيين الشرقيين فن الكنيسة الذي بدأ في القرن الرابع عندما أصبحت المسيحية دين الدولة الرسمي في عهد الإمبراطور (ثيوديسيس) ، ولقد تأثرت الفترة بين نشأة الفن القبطي وظهور الإسلام بالاساليب والطرز الشرقية :

والتصوير القبطي ينقسم إلى ثلاثة أنواع والتي اتفق عليها كل من "حكمت محمد بركات" (٥٧ : ٥٨ - ٦٠) ، "وفكري محمد عكاشة" (١٣٨ : ١٩٣ ، ١٩٤) وهي كالآتي :-

١- الصور والرسوم الحائطية :

أسلوب القصص والموضوعات استوحى من فنون روما في القرن الرابع وفي القرن الخامس ظهرت مميزات الفنون القبطية في موضوعات الصيد الوثنية في التصوير المسيحي حيث عثر على أمثله للفسيفساء في مدافن أبروشية بويط من مناظر طبيعية وسبع البحر ومناظر صيد الغزال .

٢- الرسوم المائية :

- طريقة التمبرا . - طريقة الأفرسك . - الطريقة الحرارية.

- طريقة التمبرا (Tempera)

تنفذ بالرسم بالألوان مزدوجة بوسيط لزج مثل الغراء ويرسم على الحائط، وخير مثال لذلك وادي

حلفا بالقرن السابع الميلادى ،

- طريقة الأفرسك (Fresco)

وهى الرسم على الحائط بالألوان المائية واستخدمت فى الأديرة والكنائس، والطريقة المستخدمة للفرسكو هو خلط الألوان بالماء مباشرة ويرسم وهو لا يزال لين على الحائط وميزته يعيش مدة أطول، ونجد مثال له فى مقابر البجوات بالوادي الجديد .

- الطريقة الحرارية (Encaustic)

استخدمت هذه الطريقة فى العصر الرومانى والعصر المسيحى ، والطريقة خلط الألوان بالشمع ثم يذاب بطريقة حرارية حتى يذاب الشمع ويضاف إليه بعض الزيوت ليعطى للرسم بريقاً وجاذبية .

وخير مثال لما سبق كنيسة سفر الخروج بالبجوات بالوادي الجديد والتي استخدمت فيها طريقة الفرسكو حيث غطت الحوائط الداخلية برسوم ذات أسلوب رمزى لأشكال آدمية وحيوانية منها الجانب التعبيري، كما كثرت الزخارف المجردة ولم يعتنى الفنان بالمادة واكتفى فيها بالرموز البسيطة والزخارف الهندسية شكل (٦٣ ، ٦٧) ص (١٤١ ، ١٤٣)

والجدير بالذكر أن الباحث تناول تلك الطرق اللونية السابقة بشيء من التفصيل والتوضيح فى الجزء اللاحق (ثانياً) الخاص بالأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر .

٣ - الرسوم الجدارية :

معظم الرسوم الجدارية مثلت فى الأديرة القبطية. والدير يعد مجموعة من الأبنية ذات الطابع الدينى المسيحى ووظيفته للتعبد وبنيت معظم الأديرة فى الصحراء للبعد عن العالم الخارجى مخلوة للاعتكاف للعبادة، ويضم الدير الكنائس والحصون والقلالى والمعاصر والمكتبة والمائدة والطواحين والمناخس للمراقبة فى أركان الدير والسقاطات والسراديب وآبار المياه .

ونلاحظ فى دير باويط وسقارة رسوم ترجع للقرنين السادس والسابع استخدم بأسلوب التمبرا ومن السادس إلى الثامن نجد رسوم بدير الأنبا (أبوللو) للسيدة العذراء والسيد المسيح عليه السلام والرسل وقصص من العهد القديم وصور للقديسين والرهبان، وزينت الأجزاء السفلى من الجدران بزخارف هندسية ونباتية .

وشكل (٦١) ص (١٤٠) يعد من أجمل القطع المصورة فى الفن القبطى وتحوى كل الأسس التى اعتمد عليها التصوير فى هذا الفن تحس روحية فى الوجوه وفى الجو العام ، تحس أجساما ليست دنيوية ولكنها من عالم آخر ، والمسيح بهيئته يومئ بأصبعه وهو صاعد إلى السماء

والهالة تحيط وجهه المقدس ، والصور ليست مجسمة واختفى منها التشريح وليس باللوحة بعد ومنظور (١١٠ : ٩٨)

- وبالنسبة للألوان فلقد استخدم الفنان القبطي ألواناً براقاً ، ولعله أراد أن تغطي ببريقها بساطة الرسوم، فكان هناك تضاد بين لون الخلفية ولون الموضوع، مع جعل لونا واحدا للخلفية ولونا آخر للزخرفة، وعلى هذا يكون الموضوع المراد تمثيله في هذه الحالة بيئاً واضحاً ، أما إذا كان هناك تقارب بين الألوان فقد استخدمت ألوان كثيرة ليكون الموضوع واضحاً، ثم أن توزيع المساحات اللونية المختلفة كان معناه أن هناك تمازجاً في الألوان المستخدمة وهذا الأسلوب كان له شأنه في إبراز العناصر المستخدمة (٣٥ : ٦٠) ، أما بالنسبة للأسلوب فلقد أبتعد الفنان في العصر القبطي عن نظام التماثل ، وبذلك حل التكرار محل المركزية كما أبرز الرموز التي لها سمات فردية وجماعية ، مع اعتماده على الخيال في استلهام وحداته الدقيقة الزخرفية المستوحاة من بيئته، كالنباتات، والحيوانات، والطيور، كما تميز الأسلوب التصويري في الفن القبطي بالبعد عن الواقع وعدم محاكاة الأشكال الطبيعية المنظورة، كما أغفل إبراز العمق والتجسيم، واستخدام الظل والنور، وقواعد المنظور، مما يدل على التبسيط في التعبير التلقائي للأشكال (٢٢ : ٥١)

(ج - ٣) - السمات التشكيلية للتصوير في الفن القبطي :

يمكن أن نجمل السمات التشكيلية للتصوير القبطي في الآتي :-

- " نجح الفنان القبطي في البعد عن التماثل ولكنه قابل صعوبات أكثر تعقيداً من ذلك فقد اضطر في محاولة عمل موضوع متجانس إلى استعمال عناصر مختلفة الجنس، لذلك كان عليه أن يلجأ إلى رسم بعض الأشخاص مواجهة والبعض جانباً والبعض ثلاثة أرباع والبعض الآخر في صورة نصفية ، ورابع واقف وخامس جالس .

- وكان الأقباط يفضلون الرجال في رسومهم، فكثيراً ما نجد صور القديسين وقلماً - بل ينذر - أن نجد صورة لقديسة فيما عدا صورة السيدة العذراء وأما حواء مع أبونا آدم ، ولعل من الصورة النادرة في الفن القبطي اللوحة المحفوظة بمخطوط الفاتيكان وترجع إلى القرن العاشر والحادي عشر وهي تمثل القديسة " تيودورة " تقود فرسها ضد امرأة مجهولة ، وكثيراً ما نجد الأقباط يرسمون موضوعاً له أصلان مختلفان، مثل موضوع الصراع بين الخير والشر، فهي في فارس يمثل " أهورا رمز الخير وأرهمان للشر " وهوفي مصر يمثل أوزوريس ضد ست.

- ومن العلامات التي أكثر من استعمالها المصور القبطي "هالة التقديس" فقد رسمها حول المسيح (عليه السلام) و رؤوس القديسين والأبطال وحول رؤوس المحاربين البسطاء والنساء النائحات والأموات وكذلك حول رؤوس الحيوانات المقدسة .

- كان المصور القبطى يرسم فى المنطقة العليا من لوحاته التصويرية صورة السيد المسيح (عليه السلام) جالسا على العرش فى دائرة تمثل السماء والسموات العليا وفى المنطقة السفلى "الأرض" كان يرسم عدد من القديسين فى صف واحد وفى وسطهم السيدة العذراء وطفلها (السيد المسيح)، وخير مثال لذلك شكل (٦١) ص (١٤٠) وهى مرسومة بطريقة الفريسكو تمثل السيد المسيح على العرش والسيدة العذراء والمسيح الطفل يحيط بهما القديسون .
- ولم يخل التصوير القبطى من روح الفكاهة وتظهر هذه الروح فى صورة جداريه تهكمية من بلدة "باويط" ترجع الى القرن ٥ أو ٦ م محفوظة بالمتحف القبطى وتمثل هذه الصورة مجموعة من ثلاثة فئران تقف على أرجلها الخلفية أمام قط متحفز، ويشاهد أحد الفئران يرفع علما كأنه يرمز إلى التسليم فى حين يقدم الفأر الثانى إلى القط هدايا من الأواني، أما الثالث فيمسك فى اليد اليمنى شيئا أشبه بلفائف معاهدة الاتفاق، ويحمل بيده اليمنى عصاه على كتفه ، وتعد هذه الصورة التهكمية من قبيل الفن الشعبى .
- لقد أخذ الفن القبطى موضوعاته من مصدرين ، المصدر الأول هو المؤثرات المصرية القديمة التى انتقلت اليه عن طريق الفن الهيلنستى ، أما المصدر الثانى فهو القصص الدينى المسيحى فنجد مثلاً فى غطاء المومياوات القبطية وكذا غطاء التوابيت فى القرن الرابع الآلهة المصرية القديمة تظهر وبنفس الطريقة القديمة أى أنها مرسومة جانبيه وبجانبيها الآلهة الإغريقية مرسومة بطريقة جديدة وهى أما مواجهة أو ثلاثة أرباع .
- ومن السمات الفنية للفن القبطى البساطة حيث تخلو الأعمال الفنية من التفاصيل وخير مثال لذلك نجده فى ملابس الأشخاص فى التصوير والنحت فهى قليلة الثنيات ، كما نجد التظليل عبر عنها ببضع خطوات قليلة العدد وبلونين متقاربين واكتفى بتمثيل الظل والنور بدرجات قليلة وقد خلا من درجات الألوان العديدة . أما فى مجال النسيج القبطى فى القرنين ٥-٦ نلاحظ الفنان القبطى قد شكل الأشكال الآدمية والحيوانية بخطوطها العامة فهو لا يتقيد بالنسب والأوضاع المرئية ملتزما بالروح المحلية جاعلا فنه فنا موضوعيا يعتنى بالجانب الموضوعى أكثر من عنايته بالشكل والتفاصيل فكان أسلوبه كاريكاتورى .
- حول الفنان القبطى بعض الخطوط فى اللغة القبطية إلى أشكال زخرفية ولونها بألوان زاهية ووضع ذاتيته وشخصيته الفنية فيها . " (١٣٨ : ١٩٥ ، ١٩٦)

(ج - ٣) خصائص رسوم الفن القبطى :

" كانت للمعتقدات الدينية والتيارات السياسية تأثيرها القوي على فنون الرسم والتصوير القبطى، ويمكن إجمال خصائصه فيما يأتى:

- كان الرسم القبطى فناً شعبياً ولم يكن فى خدمة السلطة الحاكمة كما هو الحال فى الفن السابق عليه وهو الفن المصرى القديم .
- نتج عن منع الإمبراطور (ثيودور الثانى) عادة تحنيط الموتى - توقف فن الرسم وبخاصة رسم شواهد القبور والتوابيت والرسوم الحائطية فى القرنين الأول والثانى الميلادى .
- نتج عن ظهور فن الرسم بالطريقة الحرارية توقف الرسم بطريقة الفرسكو التى اشتهرت بها الإسكندرية فى أوائل العصور المسيحية .
- استمر الأسلوب القبطى فى الرسم والنقش والنسيج فى الفترات الإسلامية الفاطمية والمملوكية نتيجة للتسامح الدينى .
- اتسمت رسوم الأشخاص القبطية بالبعد عن تمثيل الطبيعة والتحوير الشديد فيها وبخاصة جحوظ العينين ورسم الوجه من المواجهة.
- للنسب الطبيعية ورسم الأشخاص فى وضع المواجهة . شكل (٦٨) ص (١٤٤)
- انتشرت الرسوم القبطية على الحوائط فى الرسوم الجدارية وكذلك رسوم الحنيات فى الكنائس وعلى الأعمدة والدعائم وظهر فن الأيقونات كما كان للرسم دوره فى تزيين المخطوطات والكتاب المقدس . شكل (٦٢ ، ٦٥) ص (١٤١ ، ١٤٢)
- استخدام الفسيفساء كأسلوب لتكسية الحوائط بالرسوم " (٥٧ : ٧٢ ، ٧٣) شكل (٦٦) ص (١٤٣)

(ج - ٤) - مظاهر استلهاهم الفن القبطى فى بعض أعمال المصورين المصريين المعاصرين :

للفن القبطى تأثيره على الفنون المصرية المعاصرة بلا شك ولكنه فى اتجاهين:

الاتجاه الأول :

هو رسم الأيقونات فى مصر وهو تأثير مباشر للفن الدينى .

والاتجاه الثانى:

تأثير الفن القبطى على بعض الفنانين سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر سواء من تأثراً به فى مرحلة من مراحل الفنية - مثل الفنان (راغب عياد ، صبرى منصور ، تحية حليم) أو بعض من تأثروا به فى التركيبية الفنية بصفة دائمة مثل الفنان (زكريا الزينى ، زينب السجيني ، جرجس لطفى ، سوسن عامر) ، ومن خلال دراسة لبعض أعمالهم الفنية سوف نوضح مدى تأثير كل منهما بالفن القبطى.

فوجد الفنانة " **تحية حليم** " (١٩١٩ - ٢٠٠٣ م) "والتي يذكر لويس عوض ١٩٨٥م

عنها بأنها من الفنانين ذوي المقدرة الخيالية العالية، حيث أنها تتصور الأشياء المصرية القديمة مخلوطة بظمى وادى النيل فى صور أبناء النوبة الحديثة ، أنها صور لم توجد من قبل وقد لا توجد

بعد ذلك " (٨٩ : ٢٧) . وتمثل الرسوم الجدارية فى الفن المصرى القديم " الفرعونى " أحد المؤثرات الواضحة فى لوحاتها من زاوية احترام السطح ، واختفاء الإحساس الخادع بالعمق والتجسيم ثم الخطوط المحددة للأشكال مع متانة البناء المعمارى .

ولكن يظل الفن القبطى أكثر الفنون القديمة تأثيراً فى فنها فقد تعتمد الفنان القبطى أن يؤكد اختلافه ومعارضته للفن الرسمى المعاصر له باعتباره فناً " وثنياً " فأبتعد متعمداً عن كلاسيكية الفن الرومانى؛ مستبدلاً إياها بأسلوب فطرى شديد الثراء مفعم بإنسانية عميقة .

لقد عاشت الفنانة تحية حليم بكل كيانها فى العالم النسيج القبطى — بصفة خاصة — خلال إقامتها بأخميم بين الفتيات فى مدرسة إحياء فن " القباطى " طبقاً لتسمية العرب .

ولقد أصبح تصويرها للإنسان مماثلاً فى خطوطه الفطرية وقوة تعبيره، وتحريفه للأشكال .. للعناصر التى تطالعنا على قطع النسيج القبطى شكل (٦٩) ص (١٤٤) . والتى كانت تتدخل فى صياغتها الاعتبارات المتعلقة بخيوط النسيج واتجاهاتها، وما تعرضه طبيعة الخامات — أى النسيج — من تكتيل النماذج أو الموتيفات الفنية والأشكال . وتحديد أماكنها فى التكوين " . (٨٩ : ٢٢)

ويمكن ان نلاحظ تأثر الفنانة " تحية حليم " بالفن القبطى والجداريات المصرية القديمة " الفرعونية " بصفة عامة ، والنسيج القبطى بصفة خاصة عند رؤيتها لشكل (٧٠ ، ٧١) ص (١٤٥) وشكل (٧٢ ، ٧٣) . ص (١٤٦) .

اما " الفنان **زكريا الزينى** " : (١٩٣٢ - ١٩٩٣ م) : فهو ينتمى بنتاجه الفني إلى تلك المجموعة من فناني الجيل الثالث بمصر ، التى راحت بعد امتلاك الأدوات الأكاديمية تبحث فيما بدأه " راغب عياد " مع منتصف الثلاثينيات وواصله " عبد الهادى الجزار " " وحامد ندا " خلال الأربعينيات والخمسينيات من العناية بما يسمى الشخصية المصرية فى الفن .

ويقول الفنان " رضا عبد السلام " * (١٨ / ١٠ / ٢٠٠٢ م) عن أعمال الفنان زكريا الزينى بأن " أعماله تجمع أحياناً بين أساليب فنية مشتركة، وأفكار مستعارة من مراحل فنية تاريخية يمزج بينها بمهارة بخلق صورة جديدة ومبتكرة تتسم بالتوازن والتوافق الجمالى والترابط العضوى بين مفردات عناصر الأشكال والألوان وإيقاعها البنائى الرصين . . التى قد تتخذ من مظهرها المتكرر نمطاً تعبيرياً رمزياً فريداً وبخاصة تلك التى يقدم فيها النماذج الإنسانية الشاخصة التائهة فى عريها وعوزها، والتى تشبه الحيوية البدائية فى منحوتاتها أو الوجوه القبطية القديمة المطرزة فوق نسجيات الكتان داخل أطر هندسية صارمة أو فراغات عدمية أشبه بالتوابيت أو الحجرات الضيقة تعبيراً عن حالة القلق والغليان الداخلى والاستهجان الذى يعيشه الفنان ويعيشه الإنسان وتهان فيه آدميته دون أن يتحرك له ساكن . كما فى شكل (٧٤ ، ٧٥) ص (١٤٧)

ومما يؤكد ذلك ما ذكره " جرجس لطفى واصف " (٤٣ : ١١٧ ، ١١٨) بأن الفنان "زكريا الزينى" قد استوعب معطيات التراث فى مراحل الفنية المختلفة ولمس شكله الخارجى بل الجوهر دون إسقاط لأهمية كل منهم فى الآخر . أن محاولة الاقتراب من المنبع دون إدراك تام قد يؤدى فى النهاية إلى عمل "موتيفات" لا تؤدى بالفنان إلى جوهر الإدراك، ولكن " الزينى " هنا قد أعاد لنا عالماً قد افتقدناه مع الحدث فى فن عالم الأشكال البدائية المحمل بالتراث الشعبى فى مصر القديمة والقبطى والإسلامى . حيث البذور الأولى قد تكون أحياناً كيان متناه فى البساطة أو كيان متناه فى التعقيد ؛ ولكنها دائماً أشكال توحى ببقاء ما هو جديد . فهى تعيد إلينا الشعور بالتراث القبطى .

والتطور فى أعمال " الزينى " يتسم بطابع جديد التأثير بالفن القبطى، ويتسم ذلك بعدم السير فى اتجاه واحد بل فى ثلاثة اتجاهات متباينة .

الاتجاه الأول :

فقد بدأ مع بداية الستينات وبعد الانتهاء من فكرة الدراسة الأكاديمية مرتبطاً إلى حد كبير بالطبيعة وفى مرحلة أخرى وهى مرتبطة بحركة الشكل بصفاته المتأثرة بالفن القبطى من حيث البساطة والعيون الواسعة المحسوسة الى جانب البساطة فى اللون . مع وجود شخصية الفنان . فلا أحد ينكر الجوانب المشتركة بين الوجوه القبطية وفن " الزينى " فى التعبير إلى جانب الحداثة . وهذا ليس نتيجة افتعال أسلوب ولا رغبة فى التفرد بل أنه خرج عن الرؤيا الظاهرة والدينية المألوفة فى الفن القبطى إلى فن يشمل التراث القبطى ولكن برؤية الجوهر الشامل حيث أعمال تمثل الوجوه المصرية شكل (٧٦) ص (١٤٨) .

الاتجاه الثانى : الحركة :

إن الحركة التى تظهر فى أعمال " الزينى " هى حركة الأجسام حين تملأ الشكل المحيط به وتتحول تلك الحركة عن طريق الخط.

الاتجاه الثالث : الرمزية :

فالرمز يعتمد فى ظهوره على دلائل من خلال أعماله الفنية سواء أكان الرمز منبعه من الشكل القبطى أم التراث الشعبى فى مصر.

وهكذا نجد أن الفنان حين لا يرضى عن وجود الحاضر لا يجد حلاً إلا بالرجوع إلى الماضى، حيث يوقظ هذا التراث من حيث القيمة الجوهرية لفن حديث يرى فيه الفنان وجوداً جديداً ذات صبغة مصدرها الماضى والحاضر فى وقت واحد . ونستطيع أن نصف تجريدية "الزينى" بأنها ذات طابع كشفى لأنها قد استمدت عناصرها وماضيها من ذلك المخزون الهائل من النماذج القبطية أو وجوه الفيوم منبع الفن عند "الزينى" شكل (٧٧) ص (١٤٨)

تلك العناصر التى تتوافر بسخاء فى البيئة المصرية الشعبية وفى التراث الفنى القبطى والإسلامى ، عرائس المولد وزخارف الأبواب والمشربيات والرسوم الفلكلورية على النسيج والجدران ، هذه العناصر جميعاً تشترك فى خاصية أساسية هى التابع المنتظم الذى يكون إيقاعاً رتيباً لا نهائياً يناسب - تماماً - إيقاع الحياة بمصر والشرق بعامة؛ لهذا راح يحلها ويحور فيها ويوظفها فى تكوينات اتخذت فى البداية طابعاً يميل إلى التجريد مع الاحتفاظ بالمشخص الإنسانى كعنصر تشكيلى ليس إلا. وأن احتفظت بمذاق مصرى مميز نستطيع أن نلتقطه من بين مكتات اللوحات " (١١٧ : ٢٢٣)

كما أن الفنانة " **زينب السجيني** " (١٩٣٠ -) : والتى تعد من الفنانات المصريات اللاتى أثرن فى الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة من (١٩٥٧ م) حتى الآن بأسلوبها المميز الذى يعتمد على استلهاج الجداريات القديمة " الفرعونية " والقبطية خاصة (وجوه الفيوم) ، ونستطيع أن نميز أعمالها من بين مئات الأعمال . وعندما تنظر إلى شكل (٧٨ ، ٧٩) ص (١٤٩) للفنانة " زينب السجيني " نلاحظ أنها تذكرنا بالأيقونات القبطية القديمة من حيث شكل العيون المتسعة .

إن المتأمل لأعمال الفنانة يرى أنها لا تقف عند الحادثة المتأثرة بالفن القبطى أو إضافة صفة من الصفات الدينية بهدف خلق علاقات تشكيلية جمالية ذات صبغة دينية. بل أنه يذهب إلى اكتشاف الروح الكامنة وراء التراث القبطى فى حد ذاته.

" وتتميز أعمال " زينب السجيني " بأنها أعمال فنية تعكس ارتباطاً عميقاً بالجذور التراثية المصرية الشعبية يبدو معظمها فى تعبير يتخطى الدلالات المرئية للتراث ما يصل بروح التراث وأغوار البنائيات ، وتقديمتها فى صورة ترتبط بحياتنا المعاصرة وتعالج لوحاتها موضوعات إنسانية ذات طابع تعبيرى تلقائى " (٢٢ : ٢٤٩) .

ونجد الفنان " **جرجس لطفى** " (-) من الفنانين الذين تأثروا تأثراً كبيراً بالفن القبطى وخاصة بالتكنيك المصرى الذى تنفذ به وجوه الفيوم بالإضافة إلى الأيقونات، فنرى فى الأيقونات القبطية الوجوه ذات العيون الواسعة مع الاحتفاظ بالملامح المصرية وقوة الألوان ، وكل هذه الصفات نراها فى كل الوجوه التى تخرج من يد الفنان " جرجس لطفى " .

وما يؤكد ذلك ما أشار إليه " مكرم حنين " بقوله بأن " الفنان السكندرى " جرجس لطفى " وهو أحد الفنانين القلائل فى مصر الذين ينتجون أعمالهم الفنية بالتكنيك المصرى القديم أو القبطى الذى نفذت به وجوه الفيوم وذلك بخلط الألوان بشمع نحل العسل وهى الطريقة التى قاومت عشرات القرون وأحياناً بالتمسك ، فقد تناول العلاقة بين الناس بالبحر من خلال المعيشة اليومية وأيضاً

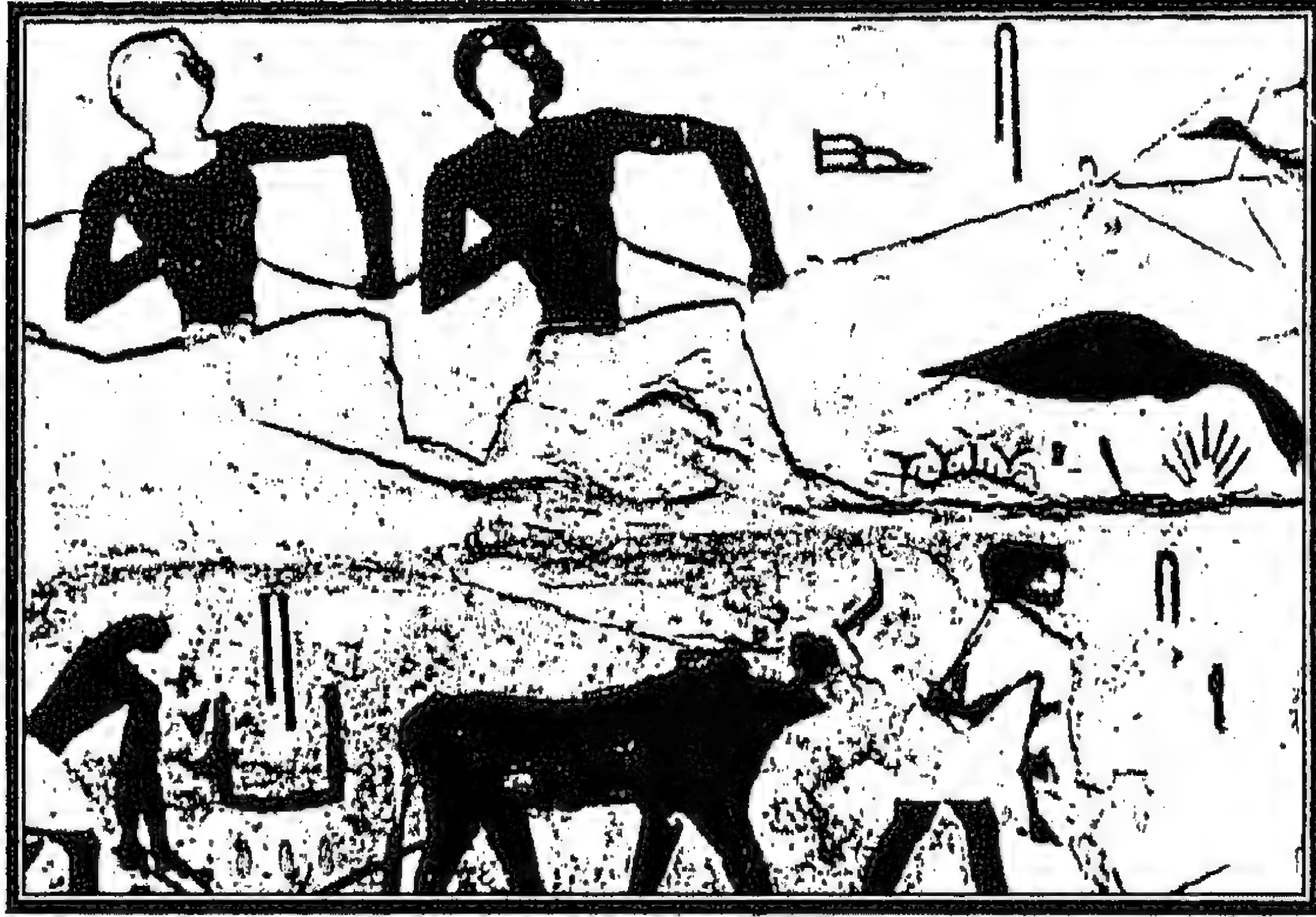
للظروف التى توتر العلاقة بين الناس والبحر مثل نواة البحرية القاسية، ولكن الفنان قد تناول أيضاً الناس فى حياتهم اليومية ولحظات السمر فى المقاهى والأزقة مما جعلنا نقف أمام أعمال فنان يدرك أهمية الربط بين الخلفية الثقافية والإنسانية من ناحية، وبين التكنيك المصرى الأصيل الذى لا يستخدمه الفنانون الا فى اللوحات والجداريات الدينية فيما يعد خطوة نحو تأجيل الوثائق التعبيرية". (١٩٢ : ٣٤) . ويمكن أن نلاحظ مدى تأثر الفنان "جرجس لطفى" بالفن القبطى من خلال رؤيتنا للأشكال . (٨٠ ، ٨١) ص (١٥٠) .

أما الفنانة "سوسن عامر" (١٩٣٥ -) فنجد أنها متأثرة بالفن القبطى، وتبدو من خلال أعمالها أنها تأخذ من الفن القبطى مباشرة وهذا ما هو واضح فى أعمالها الفنية وأسلوبها يقترب من البراءة فى رسوم الأطفال مع العناية بترديد الألوان وحبكة التكوين .
وأعمال "سوسن عامر" تكشف لنا أبعاد الفن الشعبى بما فيه . رموز تلقائيتها، وإذا تأملنا موضوعات لوحاتها نجد أن بعضها مأخوذ من الحكايات الشعبية المتوارثة مثل " عنتر وعبلة " وغيرها من الموضوعات الشعبية التى تتمثل فى البطولة .

وهناك مجموعة من اللوحات تطلق عليها أسماء من التراث القديم . نفذتها بطريقة الكولاج " قص ولصق " وأضافت بعض خطوط وألوان لتوثيق الروابط التشكيلية بين الصور الملونة المركبة منها تلك اللوحات ومعظم الصور المطبوعة التى تستخدمها صوراً للقديسين ووجوه الفيوم موزعة فى دوائر أو مساحات بيضوية غير منتظمة الإطار تربط بينها بصبغات لونية .

وتجمع الفنانة بين عناصر التراث الشعبى والفلكلورى والأساطير الشعبية المصرية عامة فى أعمالها ولكنها متأثرة بطريقة مباشرة بفن الأيقونات القبطية .

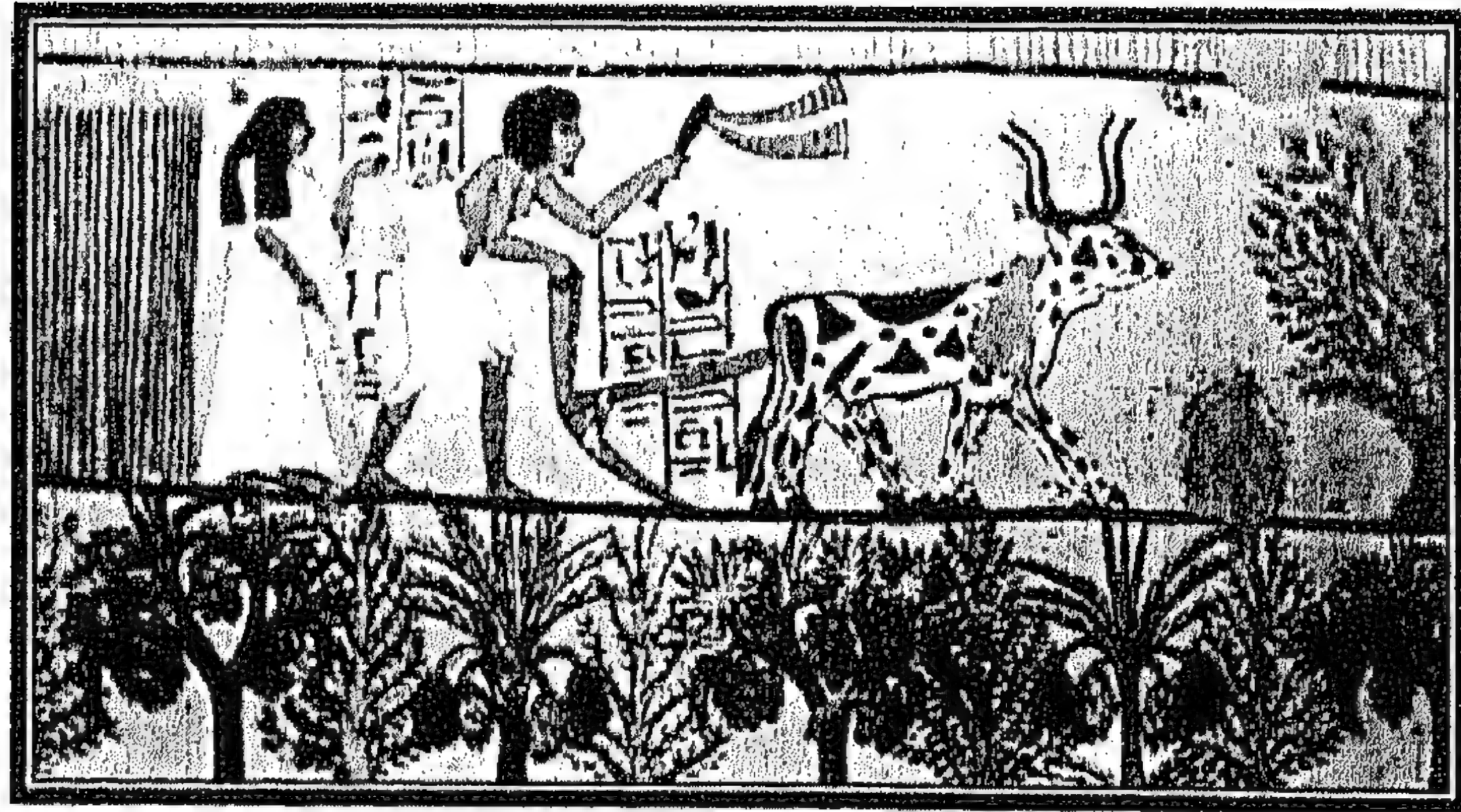
وفى النهاية يظهر التأثير المباشر للفن القبطى على الفنانة "سوسن عامر" والذى يعود إلى أنها قد قضت عاماً فى دراسة الفن القبطى بالكلية الإكليريكية بالقاهرة ودرست فن الأيقونات على يد الفنان " ايزاك فانوس " . (٤٣ : ١٢٢) ويمكن أن نلاحظ تأثر الفنانة "سوسن عامر" بالفن القبطى وألوانه وأسلوبه التلقائى الذى يقترب من البدائية فى رسوم الاطفال، وذلك فى الشكل (٨٢) ص (١٥١) .



شكل (٨) قنص الطيور وحرث الأرض - مقبرة (أتيت)
 بميدوم - الدولة القديمة . (٤٩ : ١٣٨)



شكل (٩) تصوير جدارى - منظر للمصارعة
مقبرة أمنمحات رقم (٢)، الدولة الوسطى
- (٤٩ : ١١١)



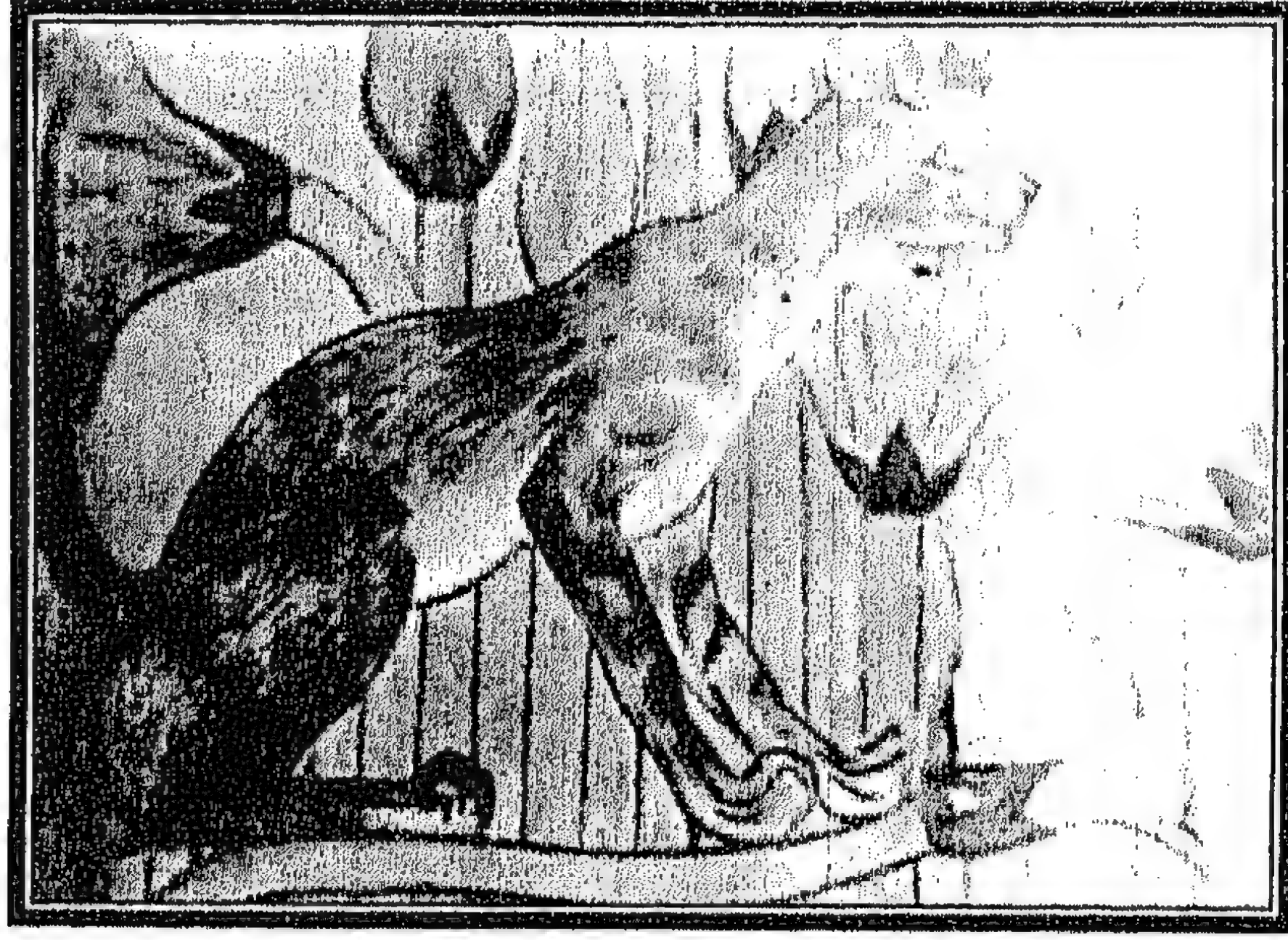
شكل (١٠) تصوير جدارى - مقبرة (سن جم) - دير
المدينة، الدولة الحديثة . (٤٩ : ٢٦٥)



شكل (١١) تصوير جدارى ، تصويرية عبور الترعة،
مقبر (تى) سقارة ، الدولة القديمة . (٤٩ : ١٢١)



شكل (١٢) تفصيلية، إوزات ميدوم، مقبرة (اتيت)
بميدوم، الدولة القديمة . (٤٩ : ٢٦٨)



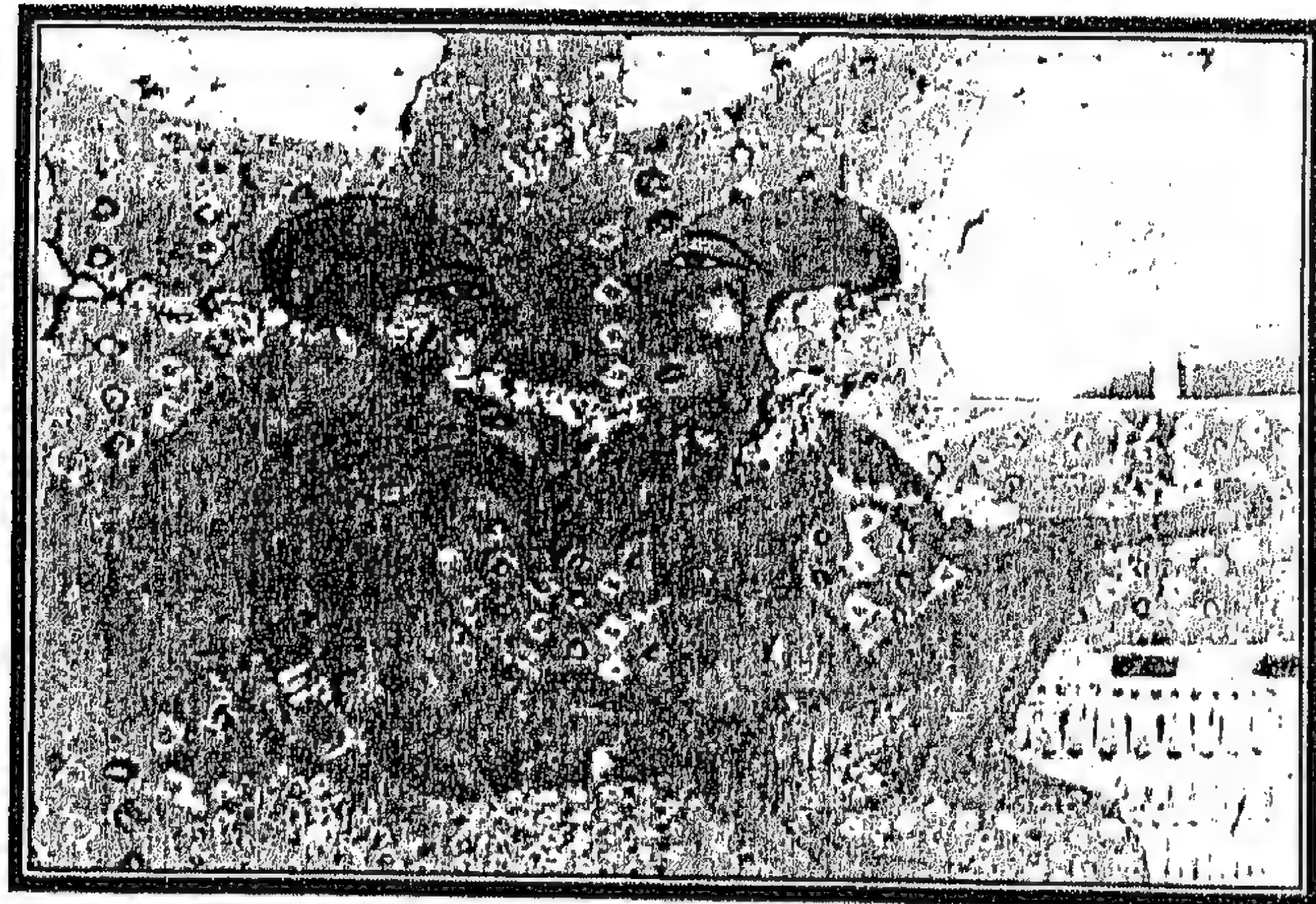
شكل (١٣) تصوير جدارى، قط يقف بين أوراق
البردى، مقبرة خنوم حنب الثانى، الدولة الوسطى
(١١٧ : ٤٩)



شكل (١٤) تصوير جدارى، طيور على شجرة السنط،
مقبرة خنوم حنب الثانى، الدولة الوسطى
(٢٦٤ : ٤٩)



شكل (١٥) تصوير جدارى، الوليمة " منظر
لخادمتين "، مقبرة (رخ - مى - رع)
طيبة. (٤٩ : ١١٩)



شكل (١٦) تصوير جدارى، إينتا اخناتن، تل العمارنة،
الدولة الحديثة، متحف اشمون بأكسفورد
(٤٩ : ١٣٧)



شكل (١٧) تصوير جدارى - بورتريه - مقبرة
(نب أمونوايبوكى) طيبة - الدولة الحديثة
(٤٩ : ١٣٢)



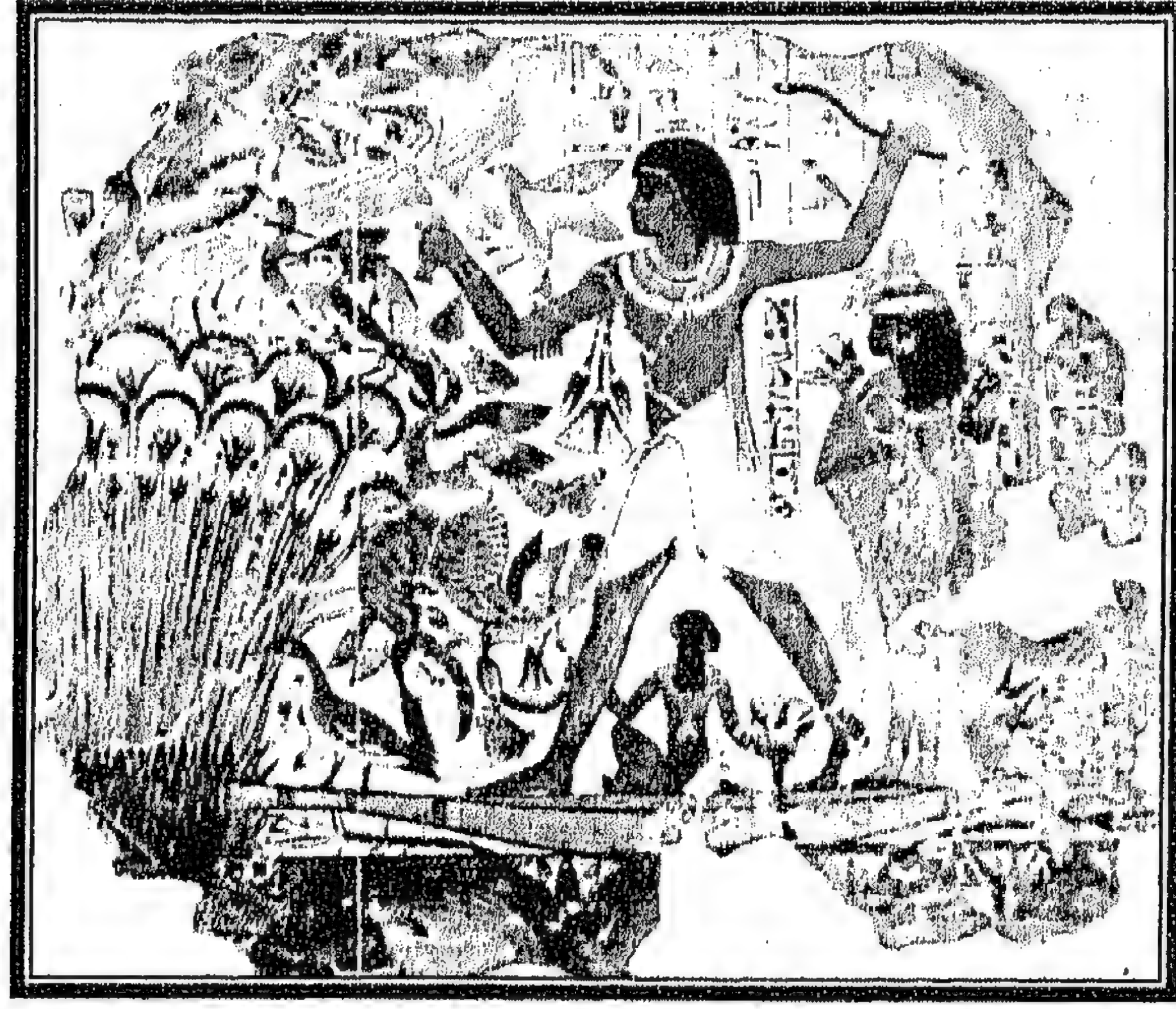
شكل (١٨) تصوير جدارى - المغنى الضير
مقبرة (حار محب) طيبة . (٤٩ : ٢٦٦)



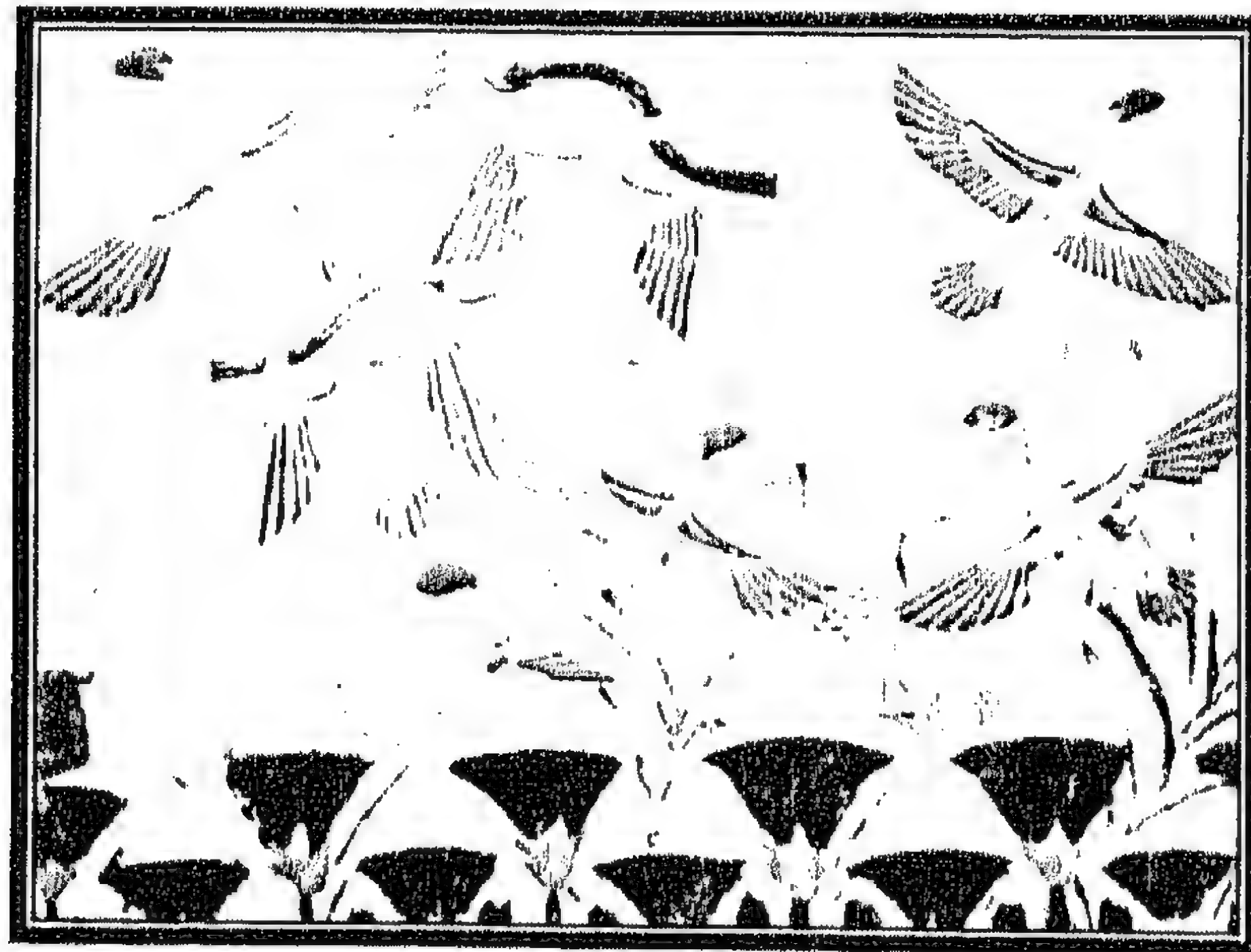
شكل (١٩) تصوير جدارى - إفريز يمثل
موكب الأميرات متحف اللوفر
(١١٨ : ٤٩)



شكل (٢٠) تصوير جدارى - العازفات الثلاثة
مقبرة (نخت) - طيبة . (١٠٥ : ٤٩)



شكل (٢١) تصوير جدارى - قنص الطيور بعصا معكوفة
مقبرة صاحبها مجهول - المتحف البريطانى
(٤٩ : ١٢٧)



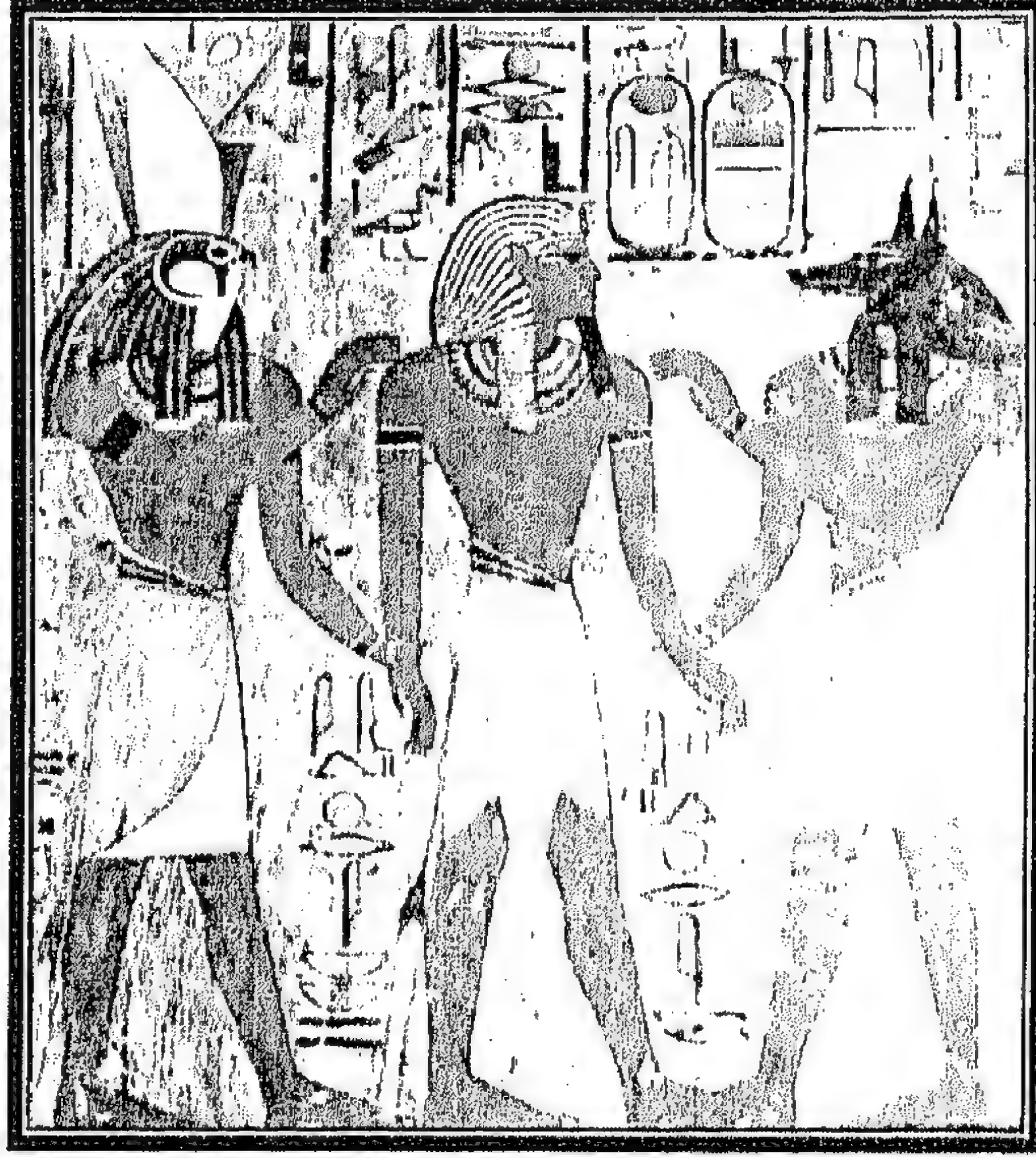
شكل (٢٢) تصوير جدارى - قنص الطيور - مقبرة
(نخت) طيبة. (٤٩ : ١٣١)



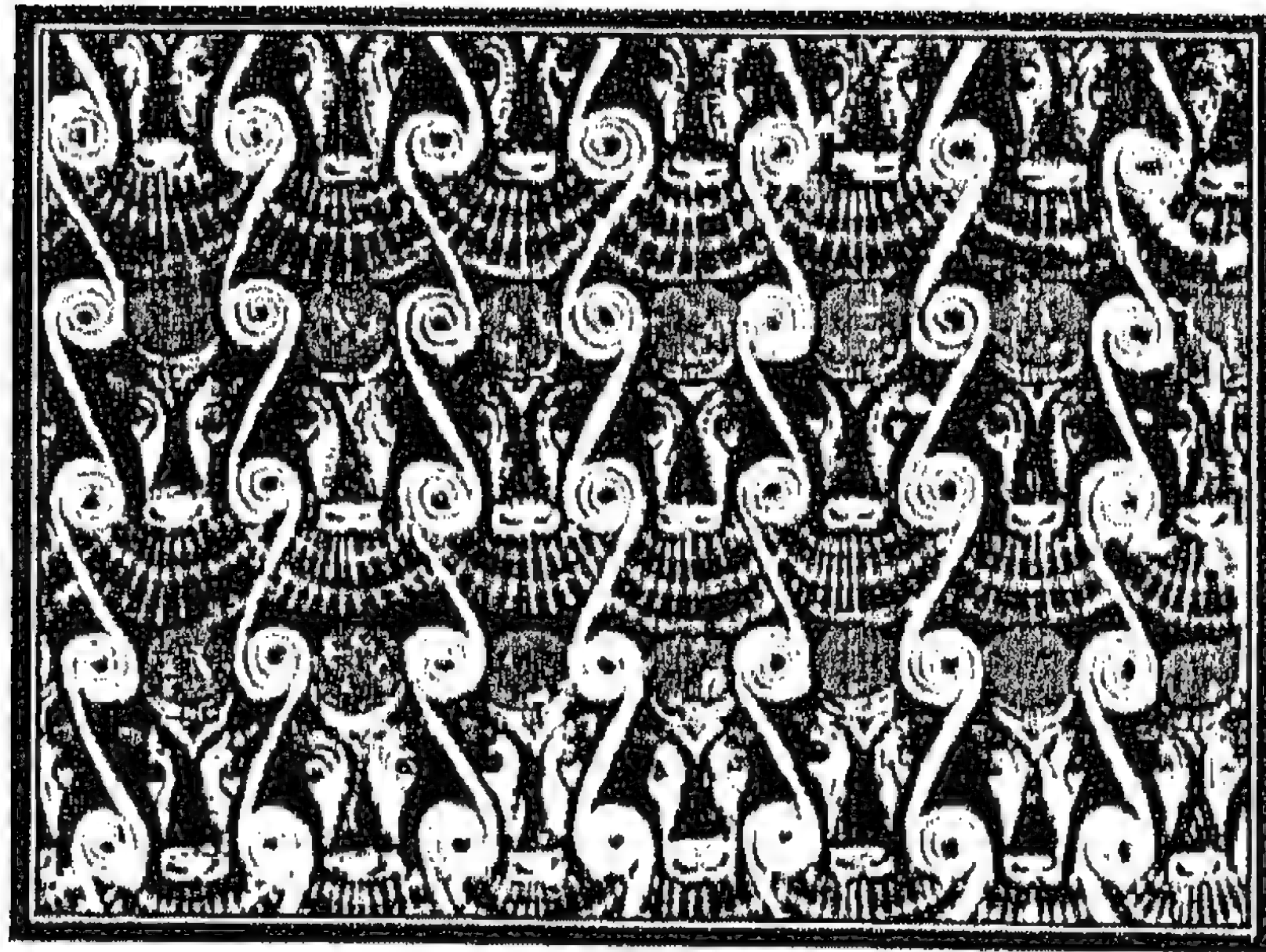
شكل (٢٣) تصوير جدارى - نساء فى وليمة
(١٠٣ : ٤٩)



شكل (٢٤) تصوير جدارى - استعراض السير لقطعان الماشية
الدولة الحديثة - المتحف البريطانى . (١٣٤ : ٤٩)



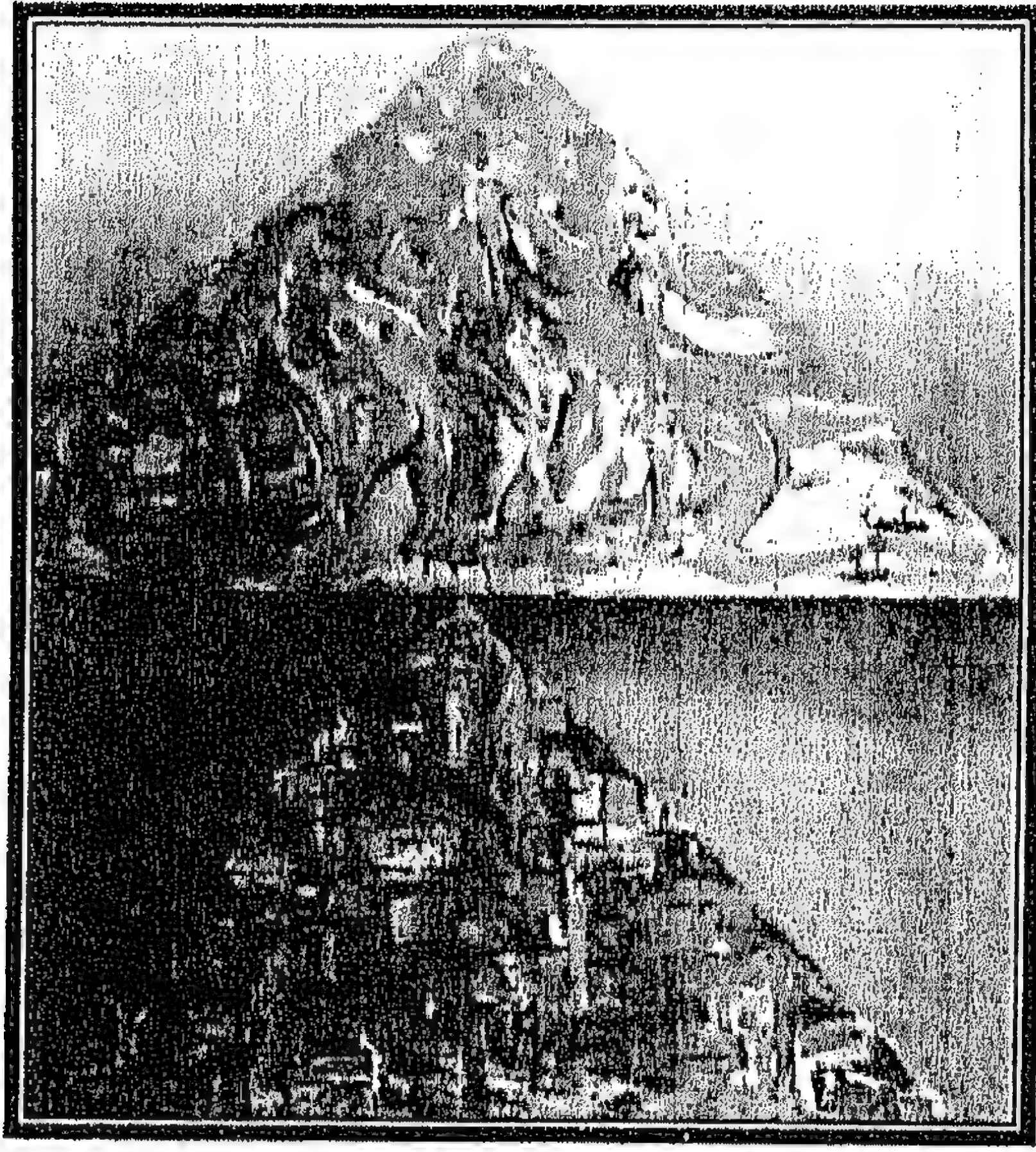
شكل (٢٥) تصوير جدارى - مقبرة (رمسيس الأول)
وادی الملوك - الدولة الحديثة . (٤٩ : ١٣٦)



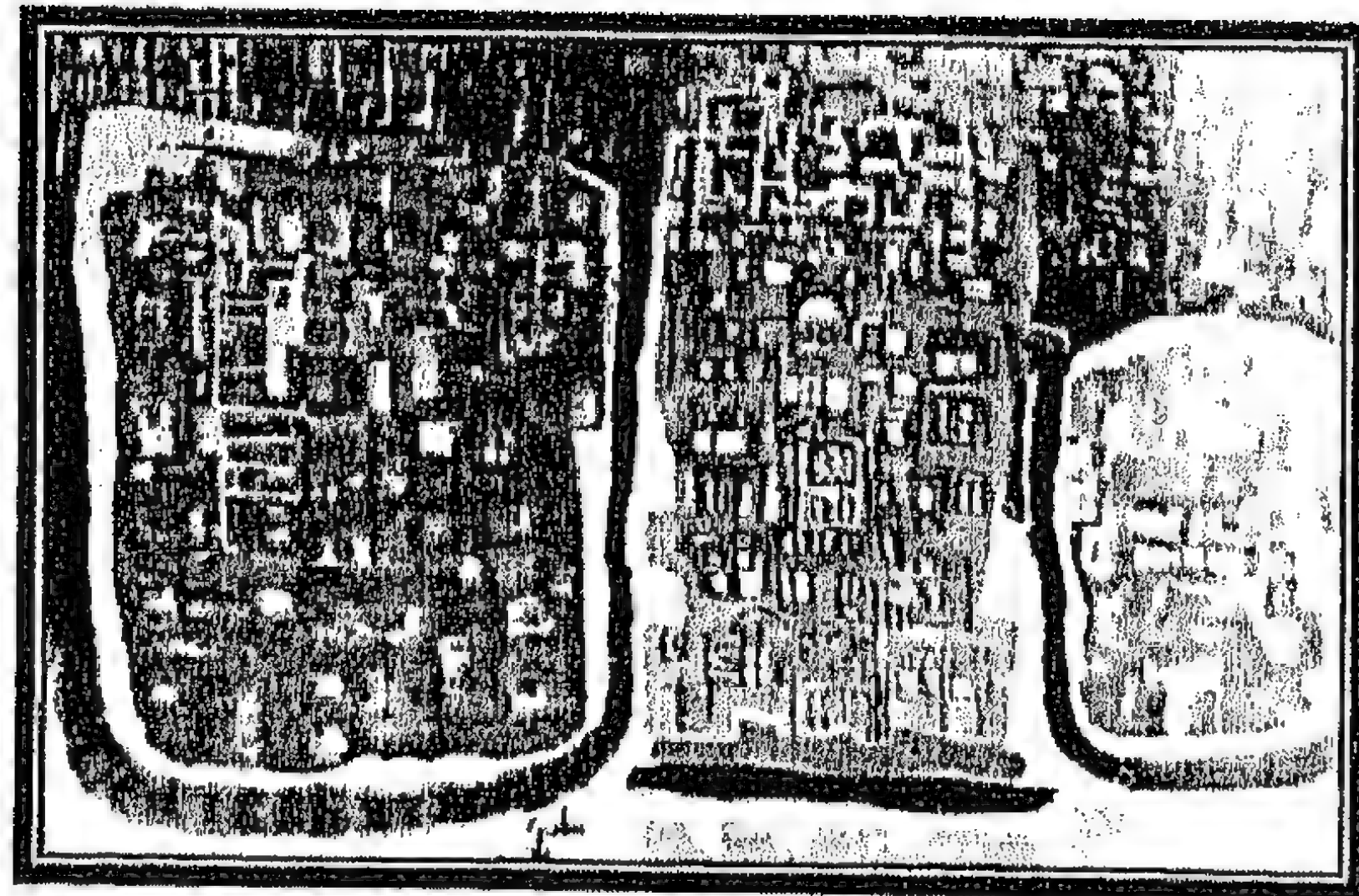
شكل (٢٦) تصوير جدارى - مقبرة (أنهركا)
مقابر الأشراف طيبة . (٤٩ : ٢٦٨)



شكل (٢٧) تصوير جدارى - مقبرة (باشيدو)
دير المدينة الدولة الحديثة . (٤٩ : ٢٧١)



شكل (٢٨) تكوين من مصر، زيت على توال،
 ٧٣ x ٧٣ سم، جاذبية سرى، ١٩٧٨
 (١٣٤ : ٣١)



شكل (٢٩) بيوت تشتعل رأسها ناراً، زيت على
 توال، ٧٣ x ١٠٠ سم، جاذبية سرى، ١٩٦٨
 (١٣٤ : ٤٦)



شكل (٣٠) الطفولة والسلام، ألوان تمبرا،
جمال لمعى، ١٩٧٩م . (١٧٤ : ٣٧)



شكل (٣١) حديث المحبين، ألوان اكريليك
على ورق حامد ندا، ١٩٥٥. (١٣٧ : ٢٧)



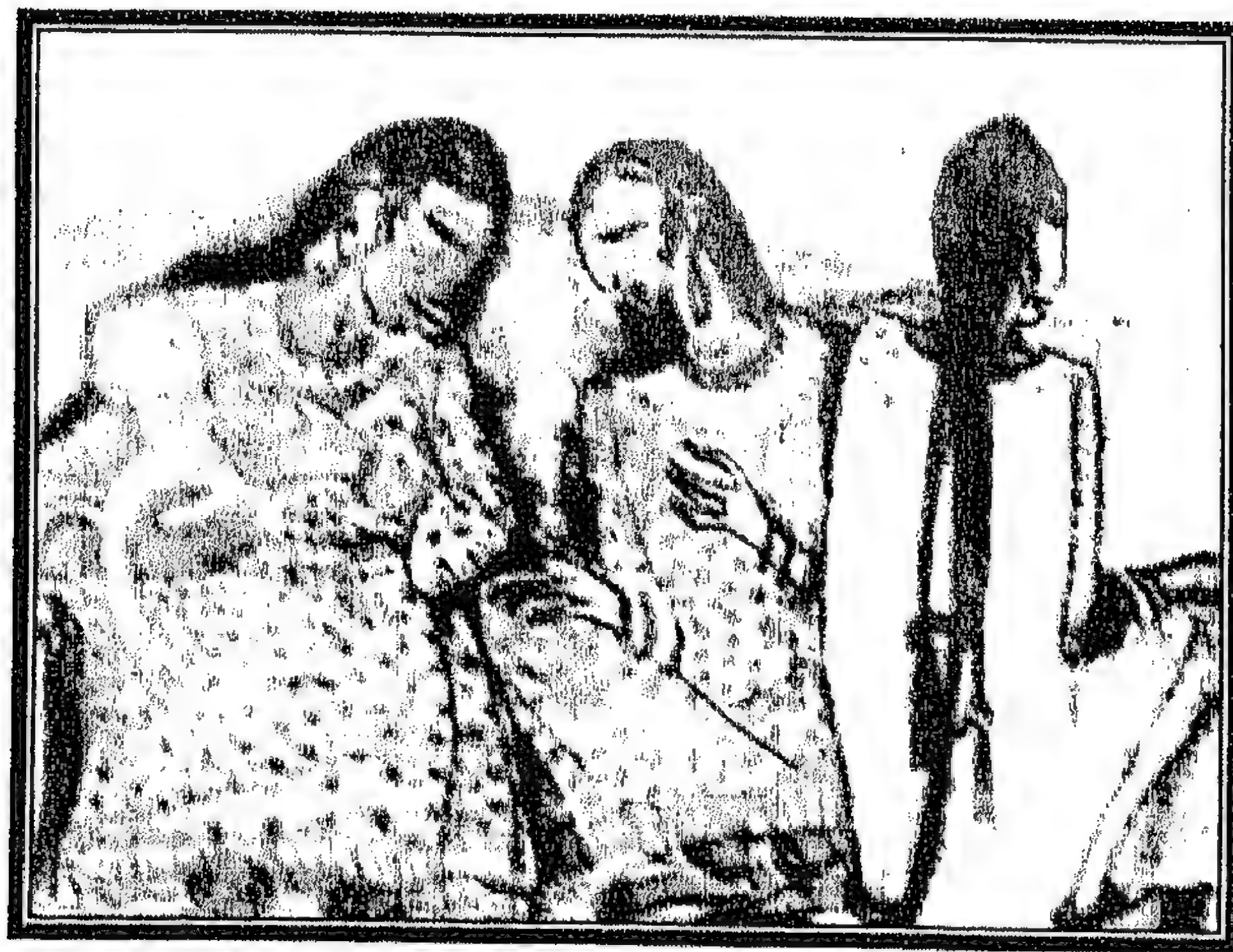
شكل (٣٢) أنشودة الصباح، ألوان اكريليك على ورق، حامد ندا، ١٩٥٦ م . (١٣٧ : ٢٨)



شكل (٣٣) العمل في الحقل، ألوان زيت و اكريليك على سيلوتكس، حامد ندا، ١٩٦٢ (١٣٧ : ٣١)



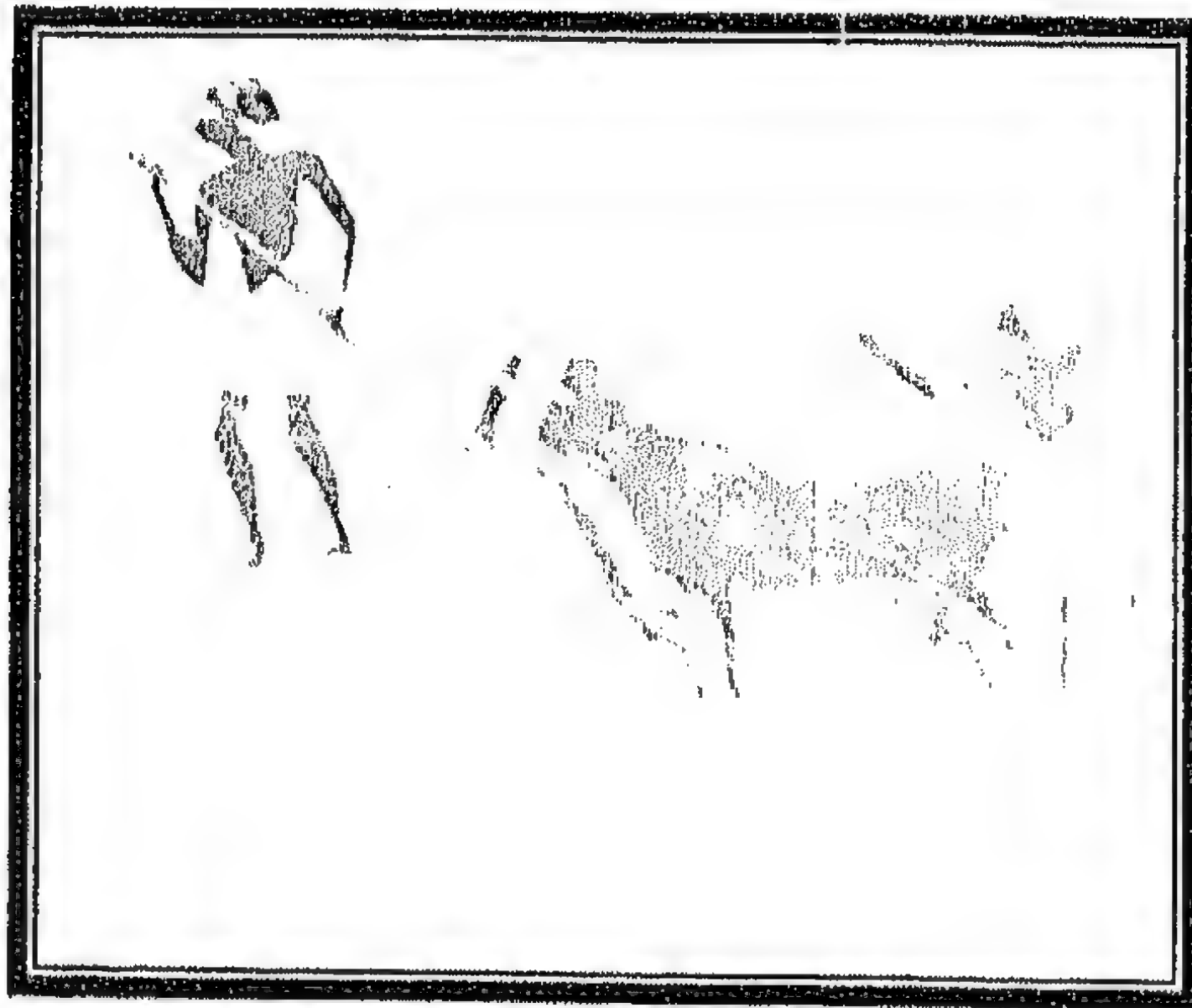
شكل (٣٤) الزراعة، ألوان زيت على سيلوتكس
 ٦٠ x ١٥٥ سم، راغب عياد، ١٩٥٨ م
 (٣٢ : ٢٨)



شكل (٣٥) تفصيلية، من نساء في الحقل، راغب عياد
 (٤٩ : ١٣٠)



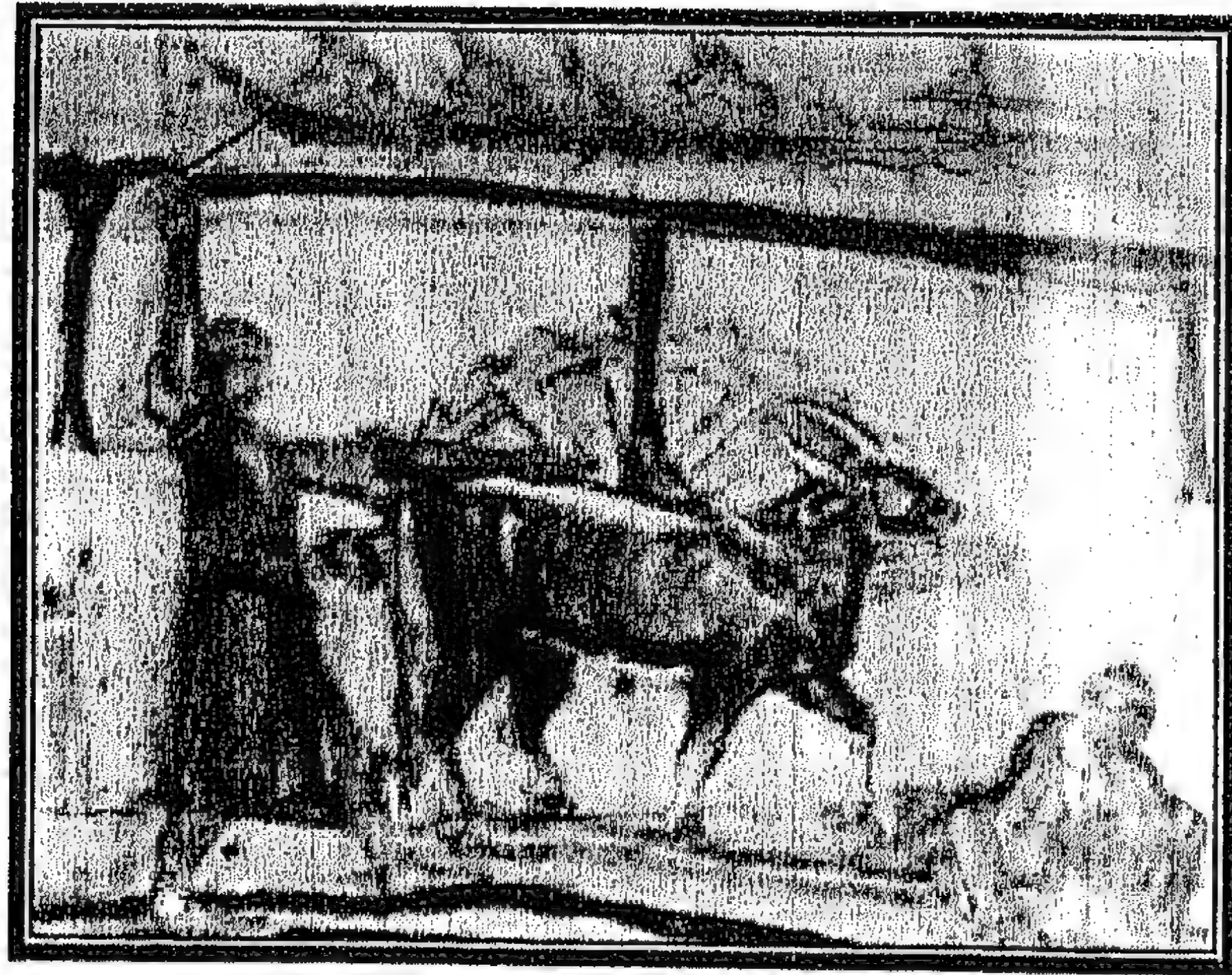
شكل (٣٦) تفصيلية - الزراعة - (الجزء العلوى حرت الارض ودرس الغلة)، راغب عياد، ١٩٥٨ م



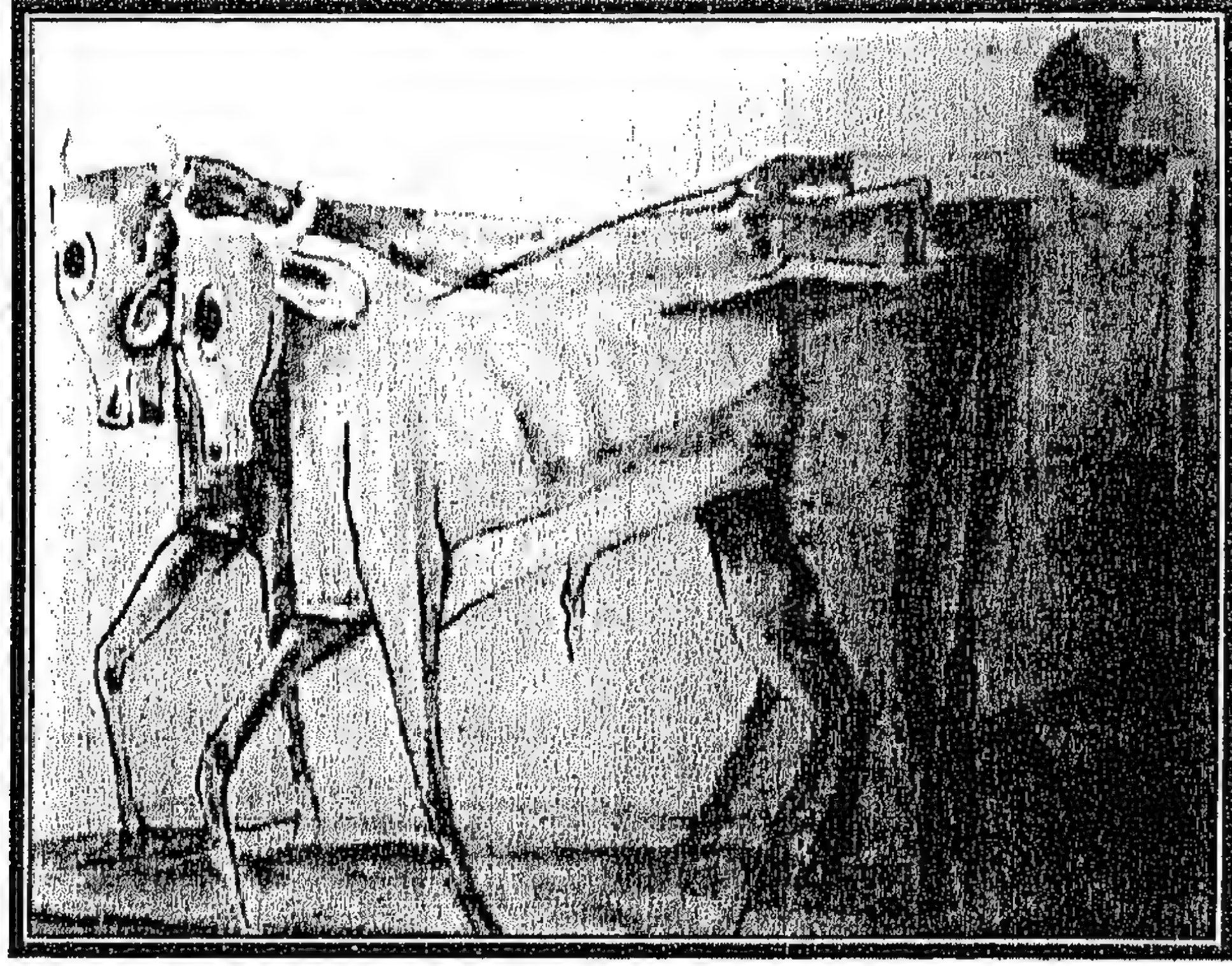
شكل (٣٧) درس الغلة، مقبرة (منا)، طيبة، الاسرة الثامنة عشر، نلاحظ حركة وأوضاع الايادى. (٤٩ : ١٣١)



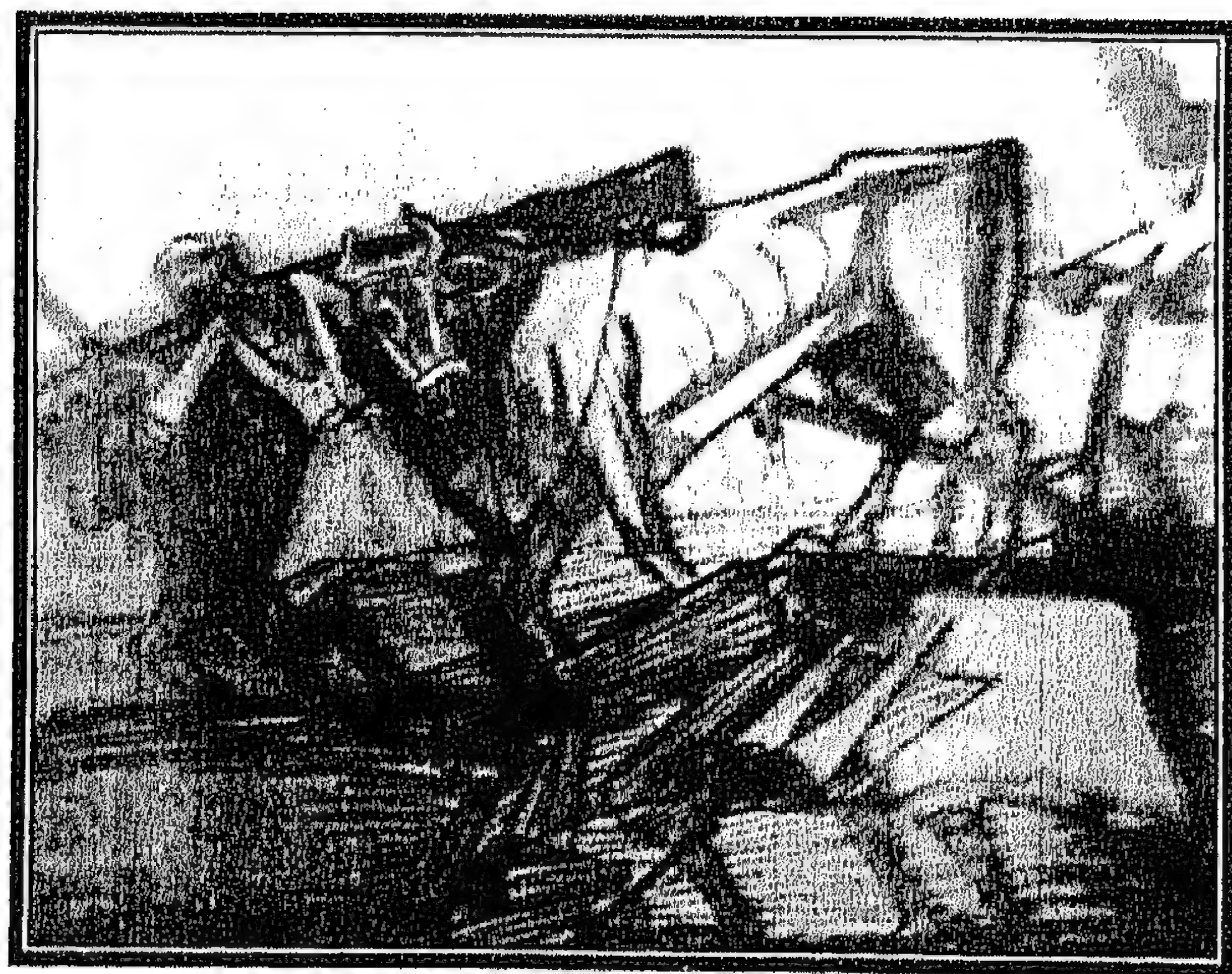
شكل (٣٨) حديث النساء، أحبار ملونة على ورق
٥٠ x ٧٠ سم، راغب عياد، ١٩٦٤. (٣٢ : ٤٤)



شكل (٣٩) الساقية، أحبار ملونة على ورق
٤٠ x ٥٥ سم، راغب عياد، ١٩٧٧. (٣٢ : ٣٤)



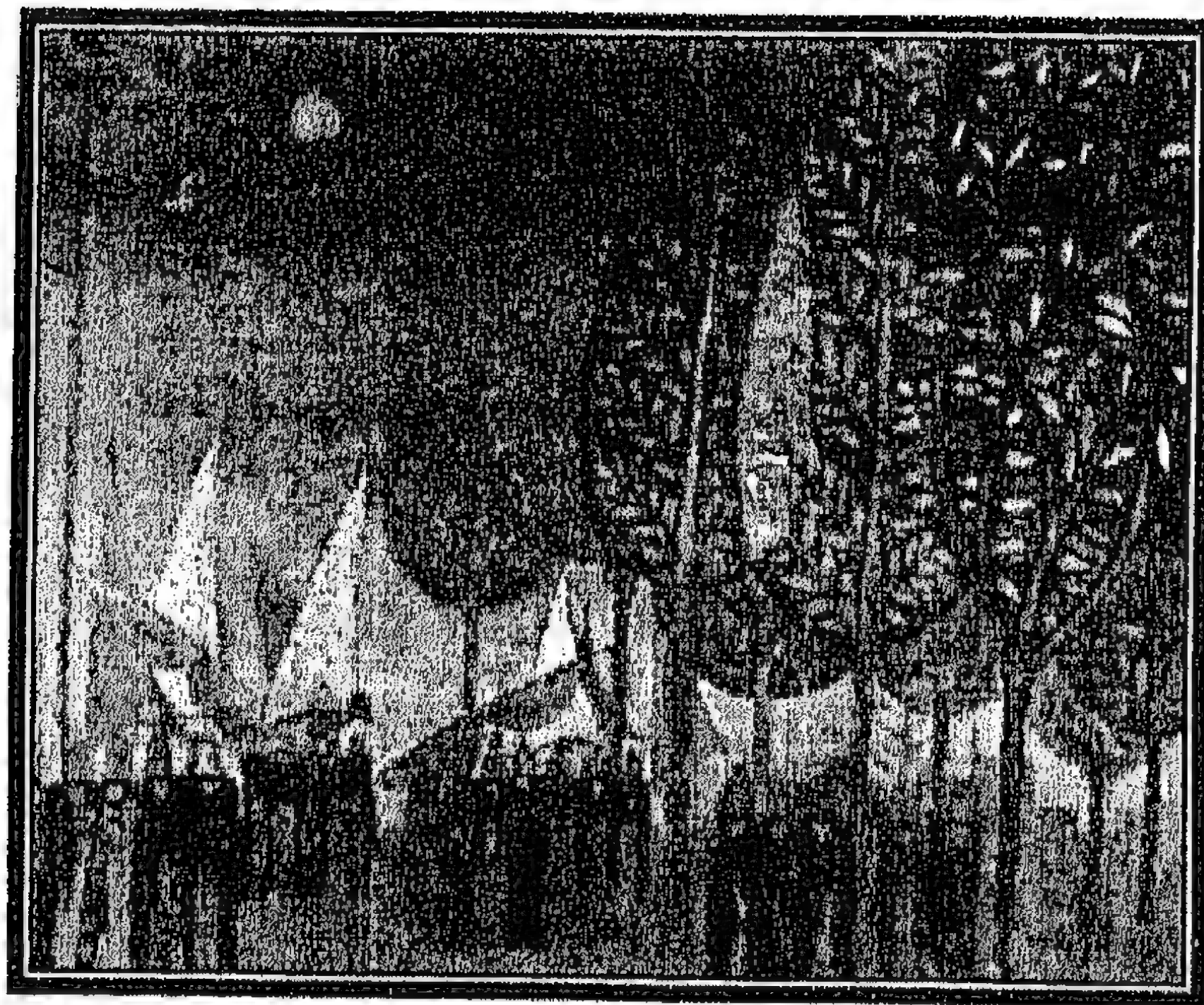
شكل (٤٠) الفلاح والثيران ، أحبار ملونة على ورق
٧٠X ٥٠ سم، راغب عياد، ١٩٦٤ . (٣٢ : ٣٢)



شكل (٤١) العمل في الحقل، أحبار ملونة على ورق
٧٠X ٥٠ سم، راغب عياد، ١٩٦٤ (٣٢ : ٣١)



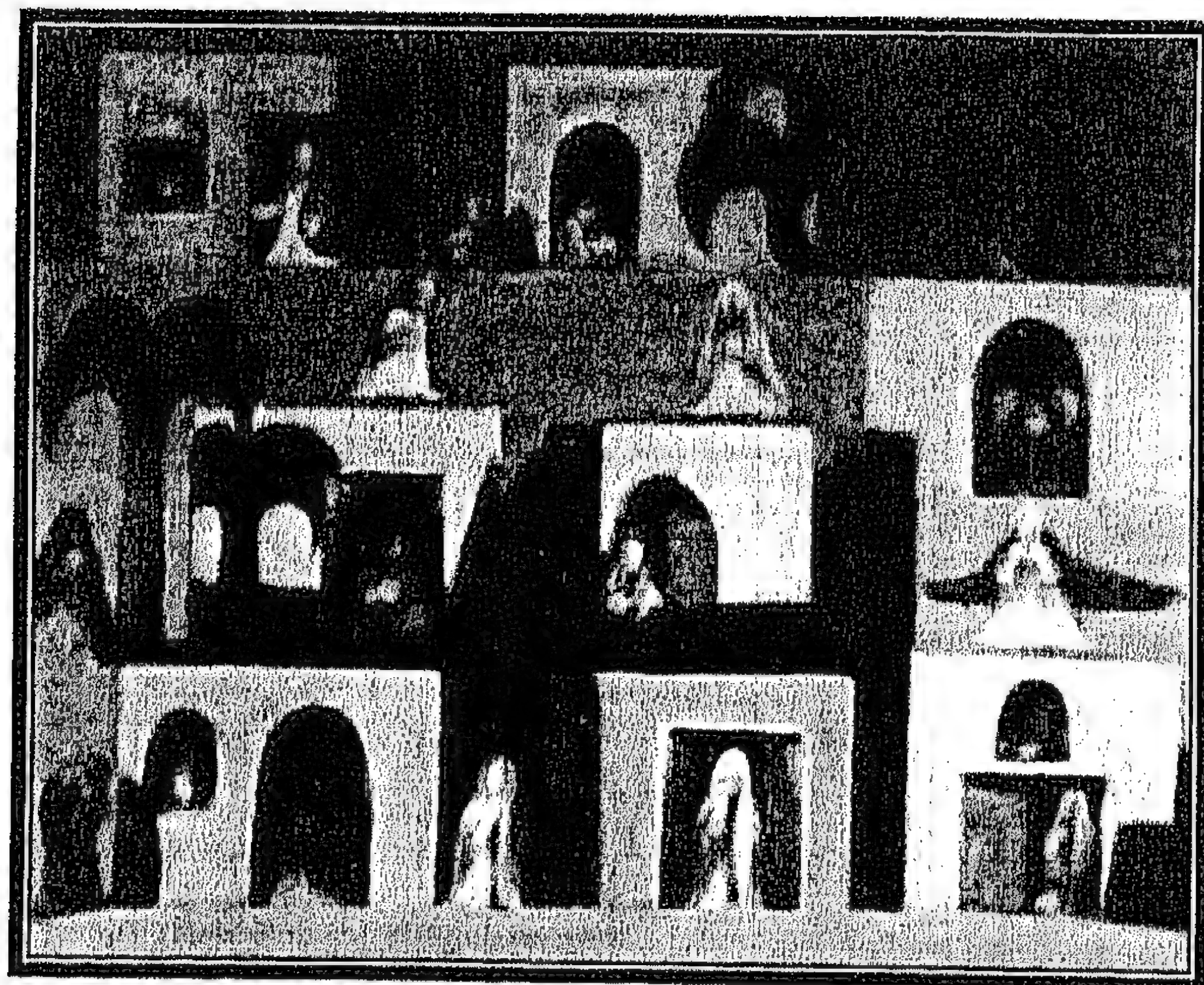
شكل (٤٢) حاملات الجرار، زيت على سيلوتكس
سيد عبد الرسول . (١٧٤ : ٤٤)



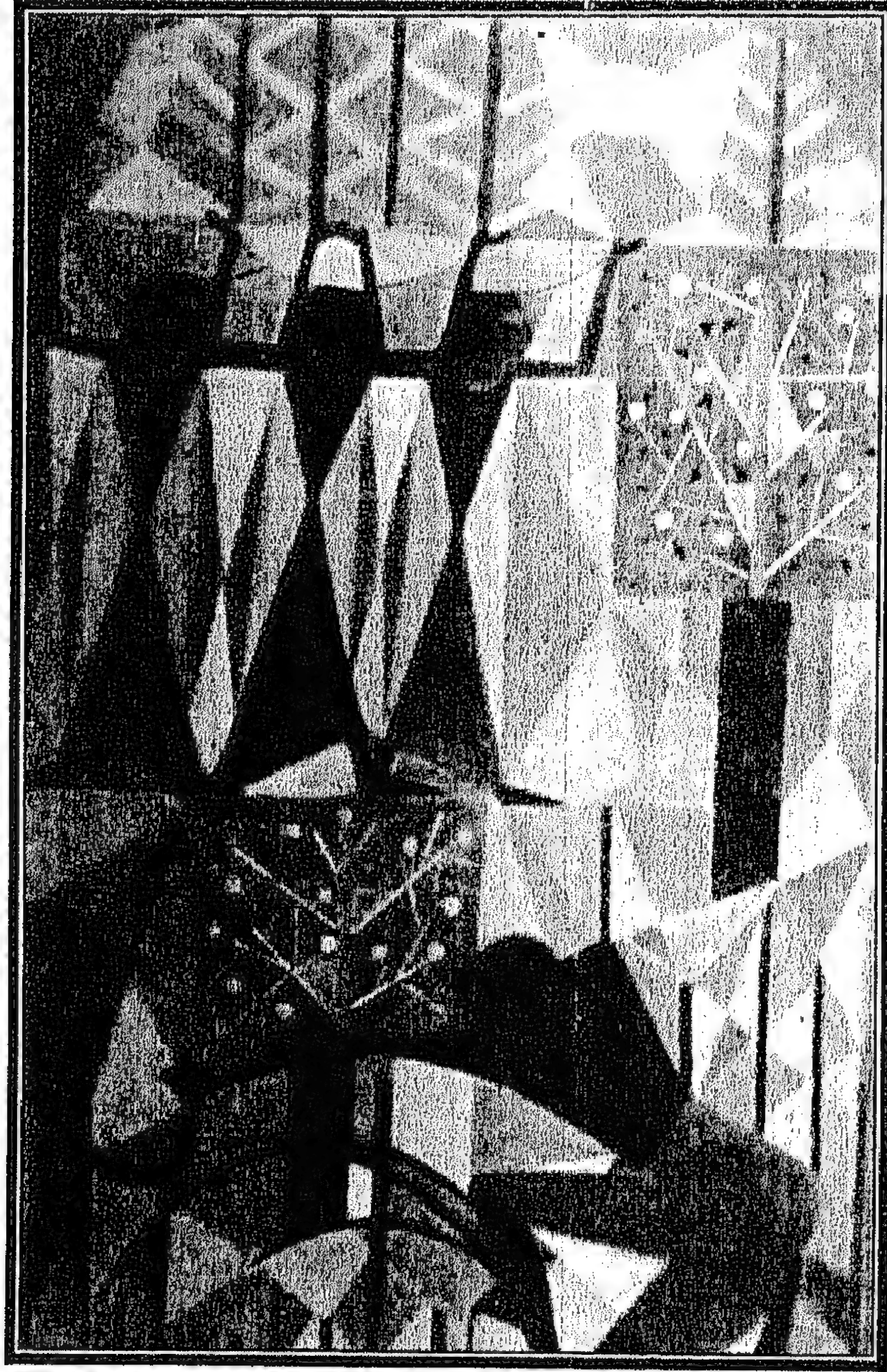
شكل (٤٣) على ضفاف النيل، سيد عبد الرسول
(مقتنيات البنك الاهلى المصرى).



شكل (٤٤) احتفال راقص على ضوء القمر
صبرى منصور . (١١٥ : ١٦٣)



شكل (٤٥) فرح ريفى، صبرى منصور، ١٩٨٣ .
(مقتنيات البنك الأهلى المصرى)



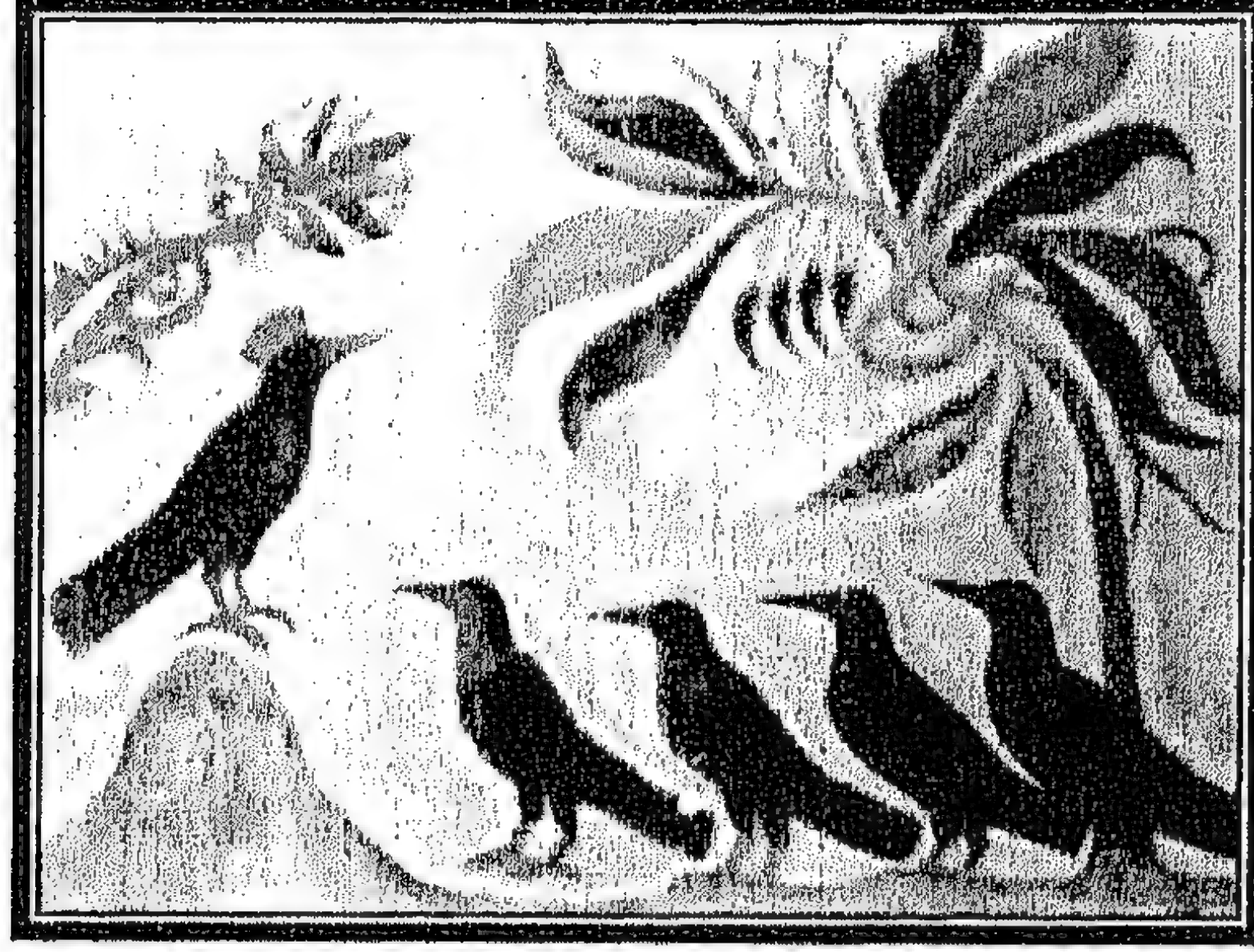
شكل (٤٦) الخير، عبد الوهاب مرسى، (مقتنيات البنك
الأهلى المصرى)



شكل (٤٧) سجود، زيت على قماش، ٩٠x٧٠سم
عز الدين نجيب، ١٩٩٧. (١٧٧ : ٦٠)



شكل (٤٨) اشواق، زيت على قماش، ٩٠x٧٠سم
عز الدين نجيب، ١٩٩٧. (١٧٧ : ٦٠)



شكل (٤٩) مجلس الغربان، زيت على قماش، ٩٠x٧٠سم
عز الدين نجيب، ١٩٩٧ . (١٧٧ : ٦٠)



شكل (٥٠) وليمة الغربان، زيت على قماش، ٩٠x٧٠سم
عز الدين نجيب، ١٩٩٧ . (١٧٧ : ٦٠)



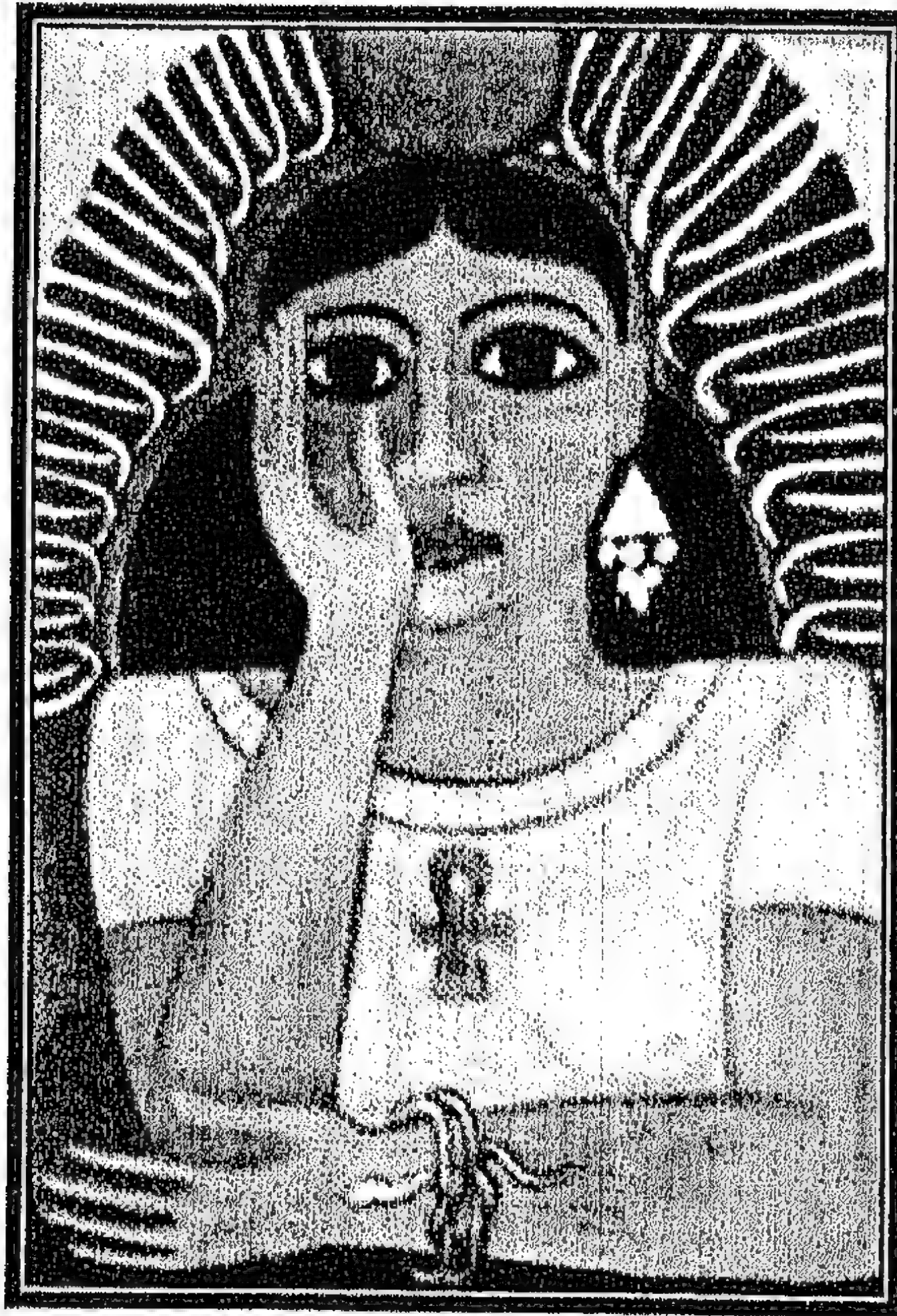
شكل (٥١) الهرم، عصمت داوستاشي . (١١٥ : ١٦١)



شكل (٥٢) من أعمال الفنان عصمت داوستاشي
(كتالوج معرض ٢٠٠٠ م)



شكل (٥٣) وجوه من العالم القديم، عصمت داوستاشي.
(كتالوج معرض ٢٠٠٠م)



شكل (٥٤) من أعمال الفنان عصمت داوستاشي
(كتالوج معرض ٢٠٠٠م)



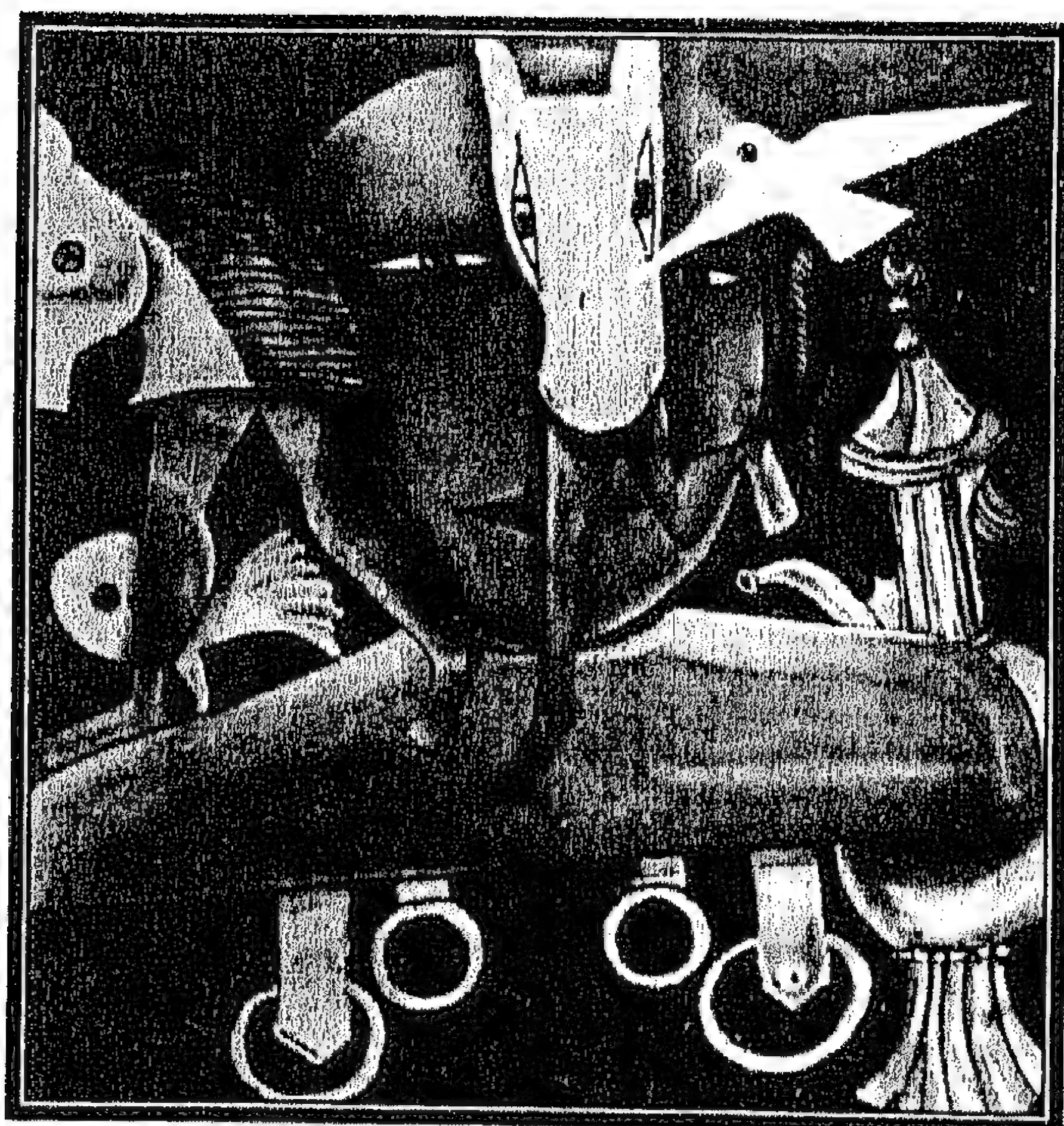
شكل (٥٥) من أعمال الفنان عصمت داووداشي
(كتالوج معرض ٢٠٠٠م)



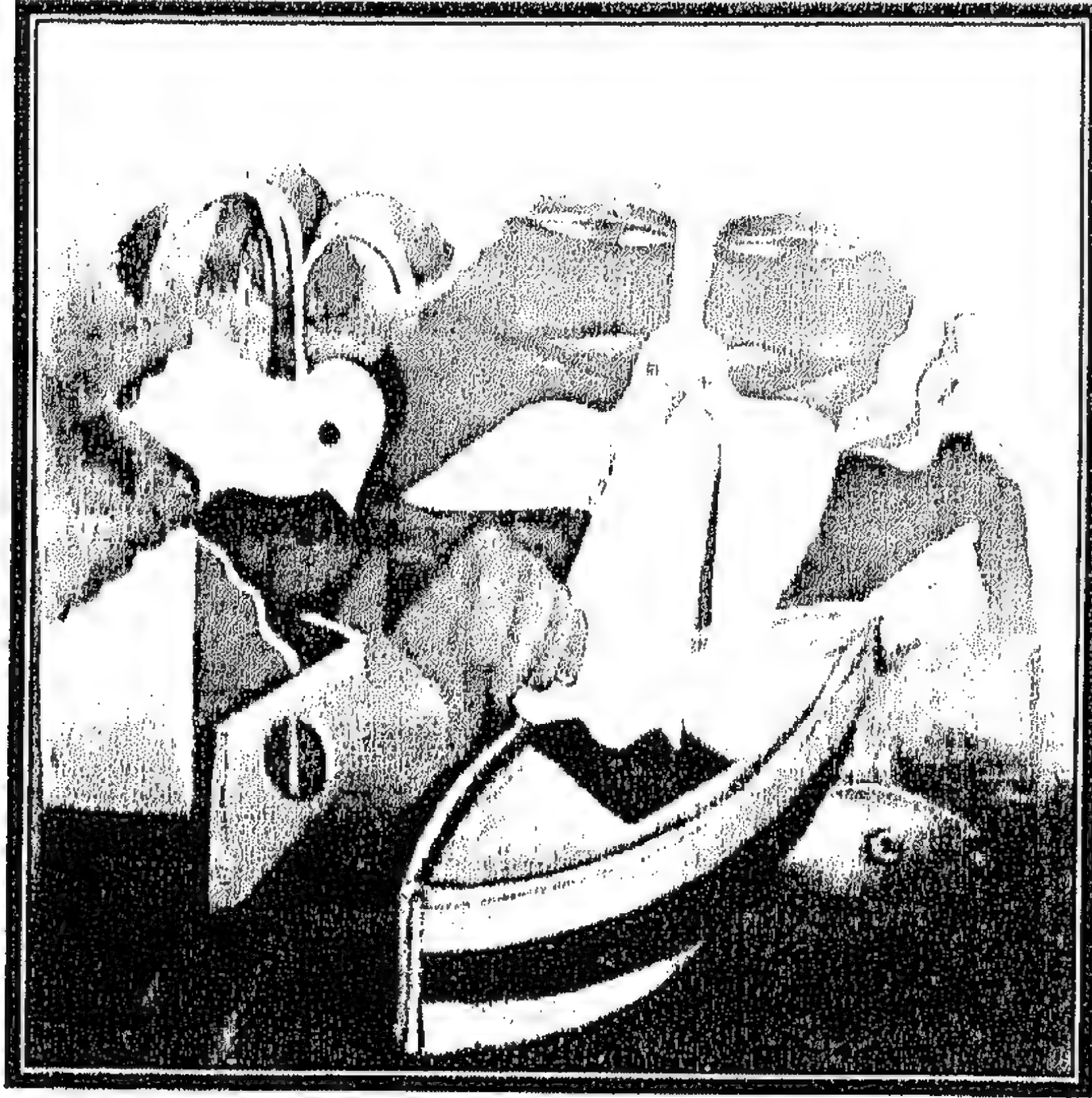
شكل (٥٦) من أعمال الفنان عصمت داووداشي
(كتالوج معرض ١٩٩٧م)



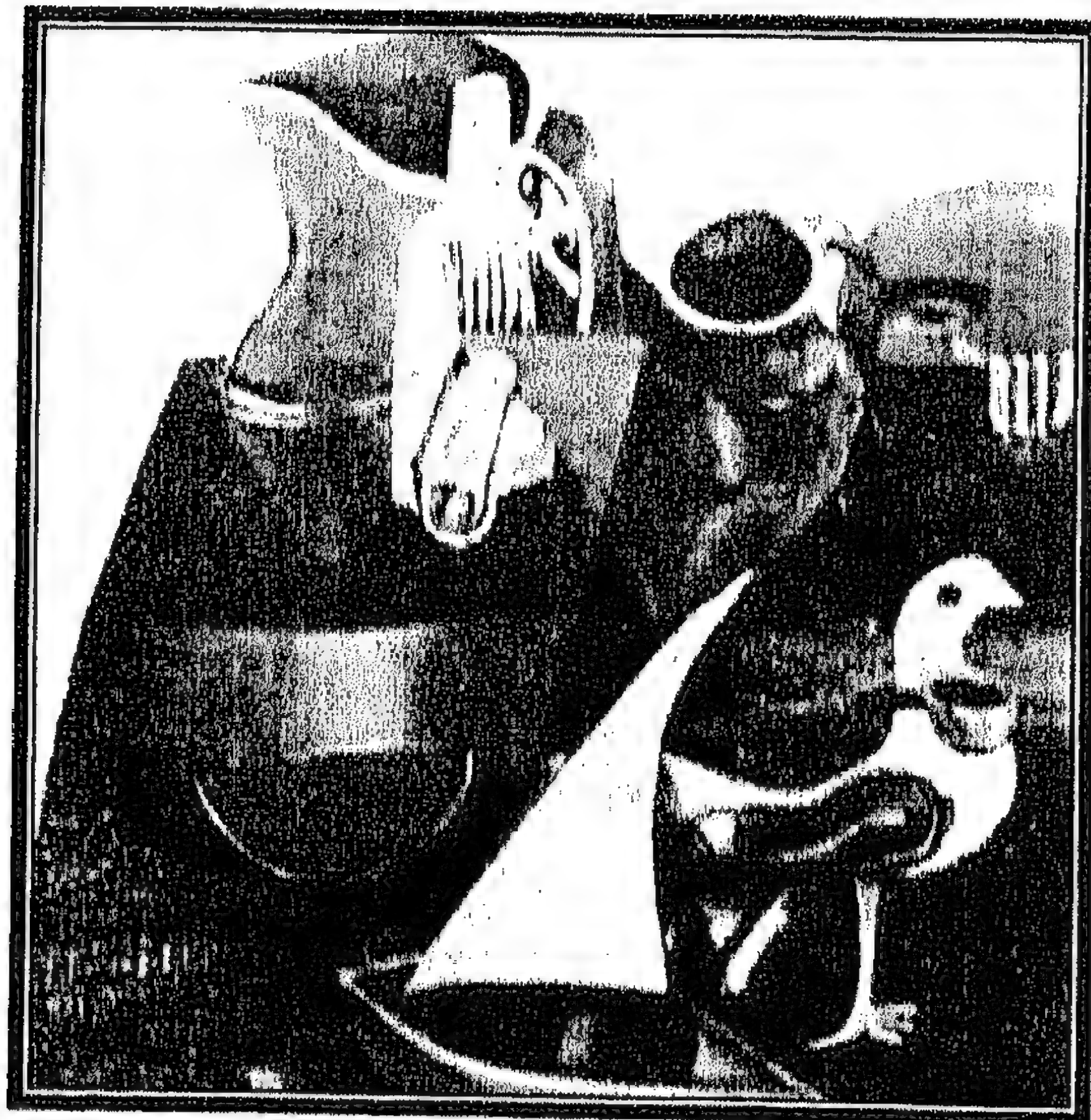
شكل (٥٧) الشطرنج، زيت على توال، ٨٠x٨٠ سم
مصطفى الرزاز، ١٩٩٨. (١٢ : ١٠٨)



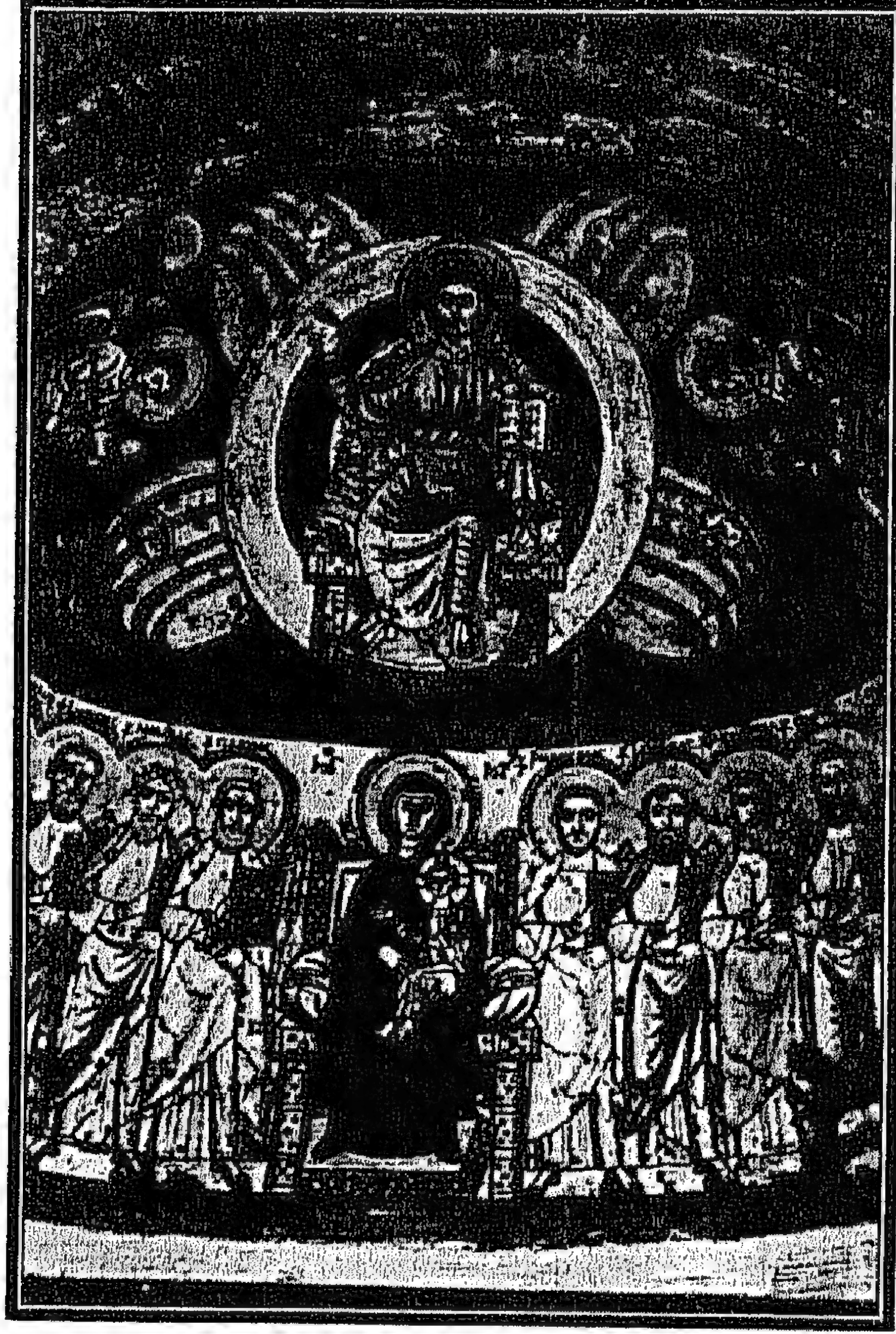
شكل (٥٨) الأقنعة، زيت على توال، ٢٥x٢٥
مصطفى الرزاز. (١٢ : ١٠٨)



شكل (٥٩) العصفور يركب القارب، زيت على كانفاس
٢٥x٢٥، مصطفى الرزاز . (١٢ : ١٠٨)



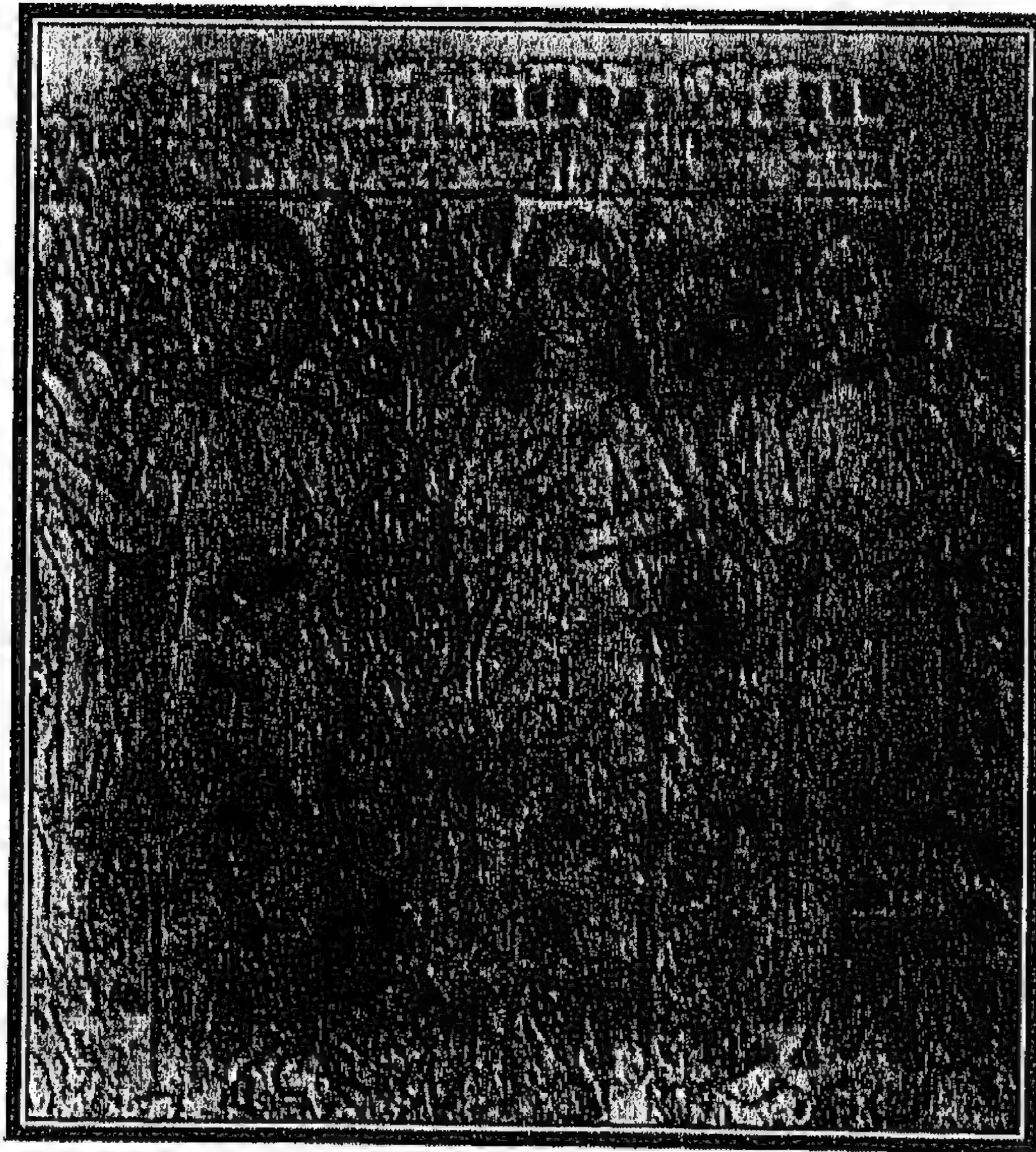
شكل (٦٠) العصفور يركب القارب ٢، زيت على كانفاس
٢٥x٢٥، مصطفى الرزاز . (١٢ : ١٠٨)



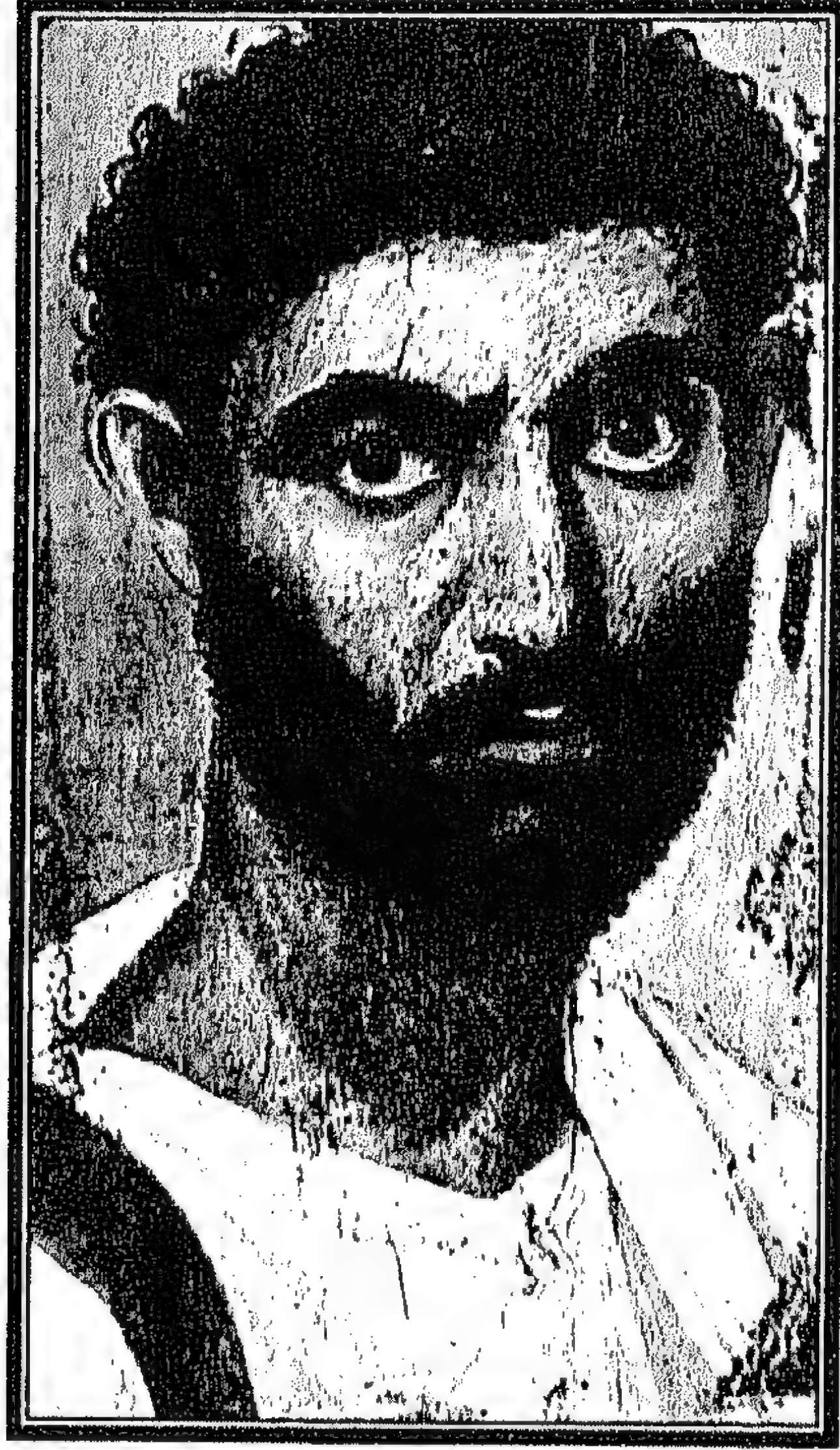
شكل (٦١) حنية كنيسة مزخرفة برسوم مائية (أسلوب القمبرا)
ق٦م، المتحف القبطي . (٥٦ : ١٨٠)



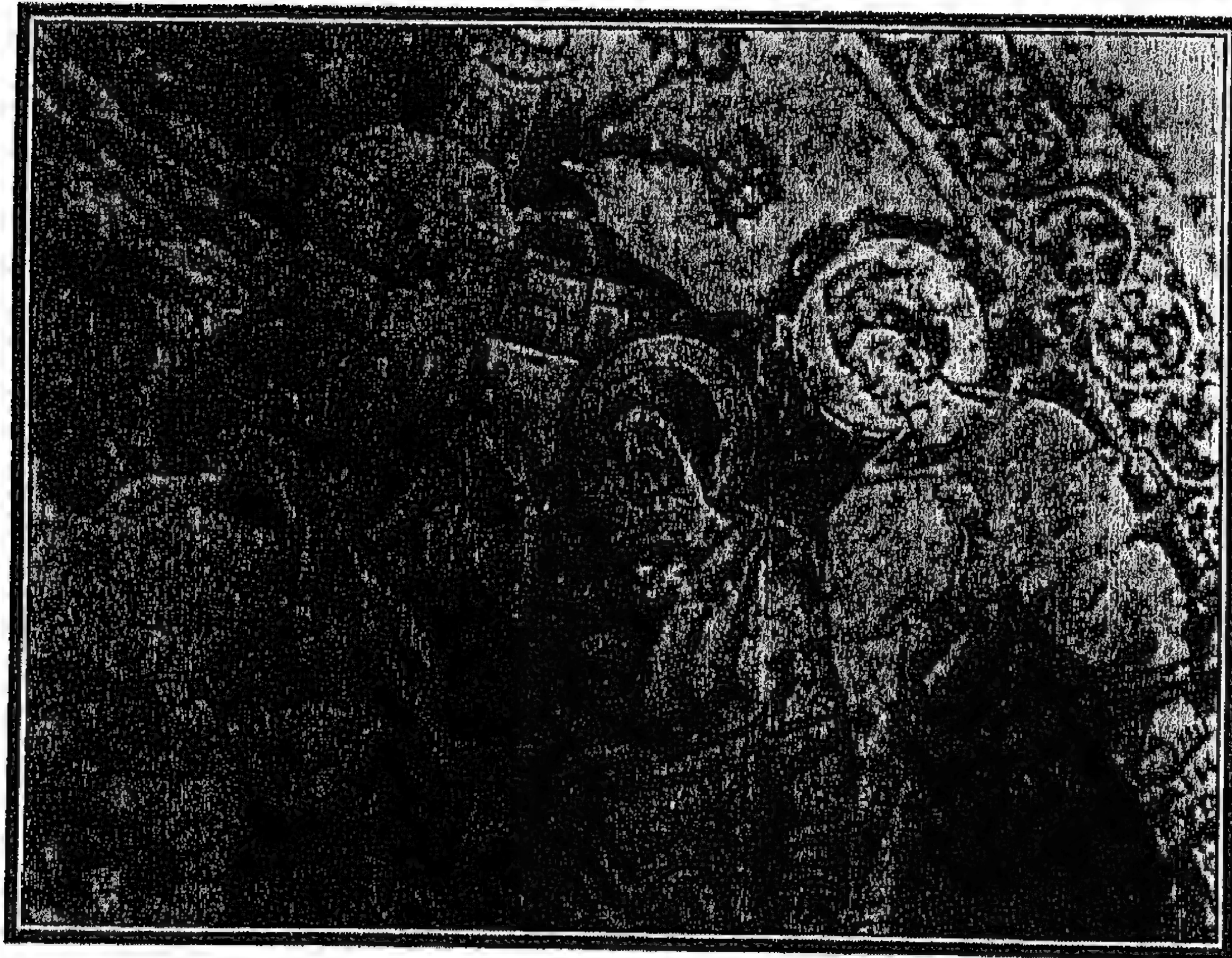
شكل (٦٢) أيقونة تمثل تصويراً لرحلة العائلة المقدسة
إلى مصر، القرن ٨م، المتحف القبطي. (٥٦ : ١٧٩)



شكل (٦٣) تصوير جداري "بأسلوب التمبرا" آدم وحواء
قبل وبعد الخطيئة، القرن ١١م، المتحف القبطي
(٥٦ : ١٧٤)



شكل (٦٤) صورة شخصية مرسومة (بالأسلوب الهليني)
من لوحات الفيوم . (٥٦ : ١٧٧)



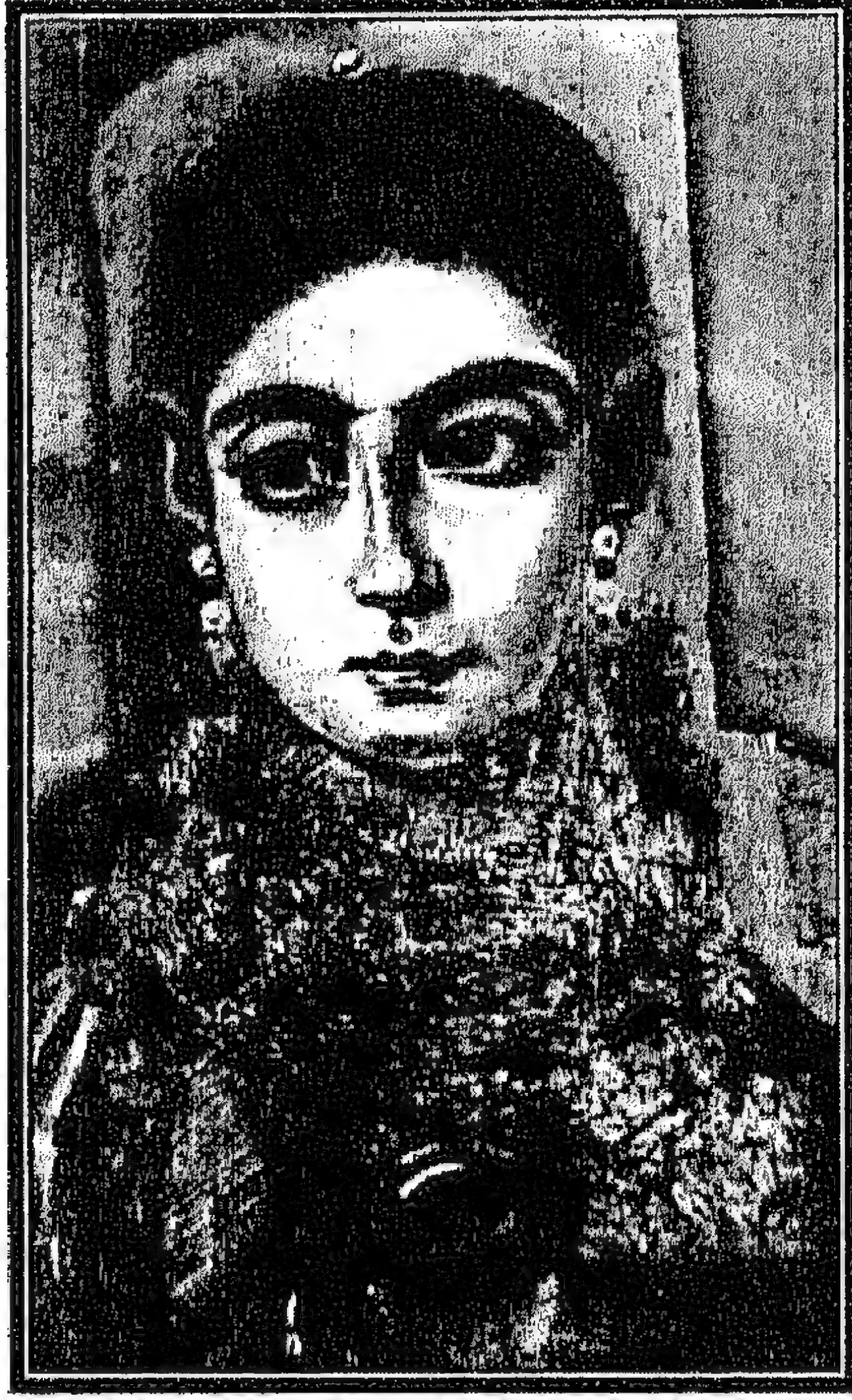
شكل (٦٥) الجانب الأيمن من أيقونة البشارة المكتشفة حديثاً
بدير السريان . (٢٨ : ١٣٢)



شكل (٦٦) أيقونة موزاييك من رافنا بايطاليا . (٢٨ : ٦٤)



شكل (٦٧) وجه جنائزى، من لوحات الفيوم، يوضح
براعة الفنان فى تشكيل الظل والضوء بإتقان، المتحف
الملكى ببليجيكا، (٢٨ : ٦٤)



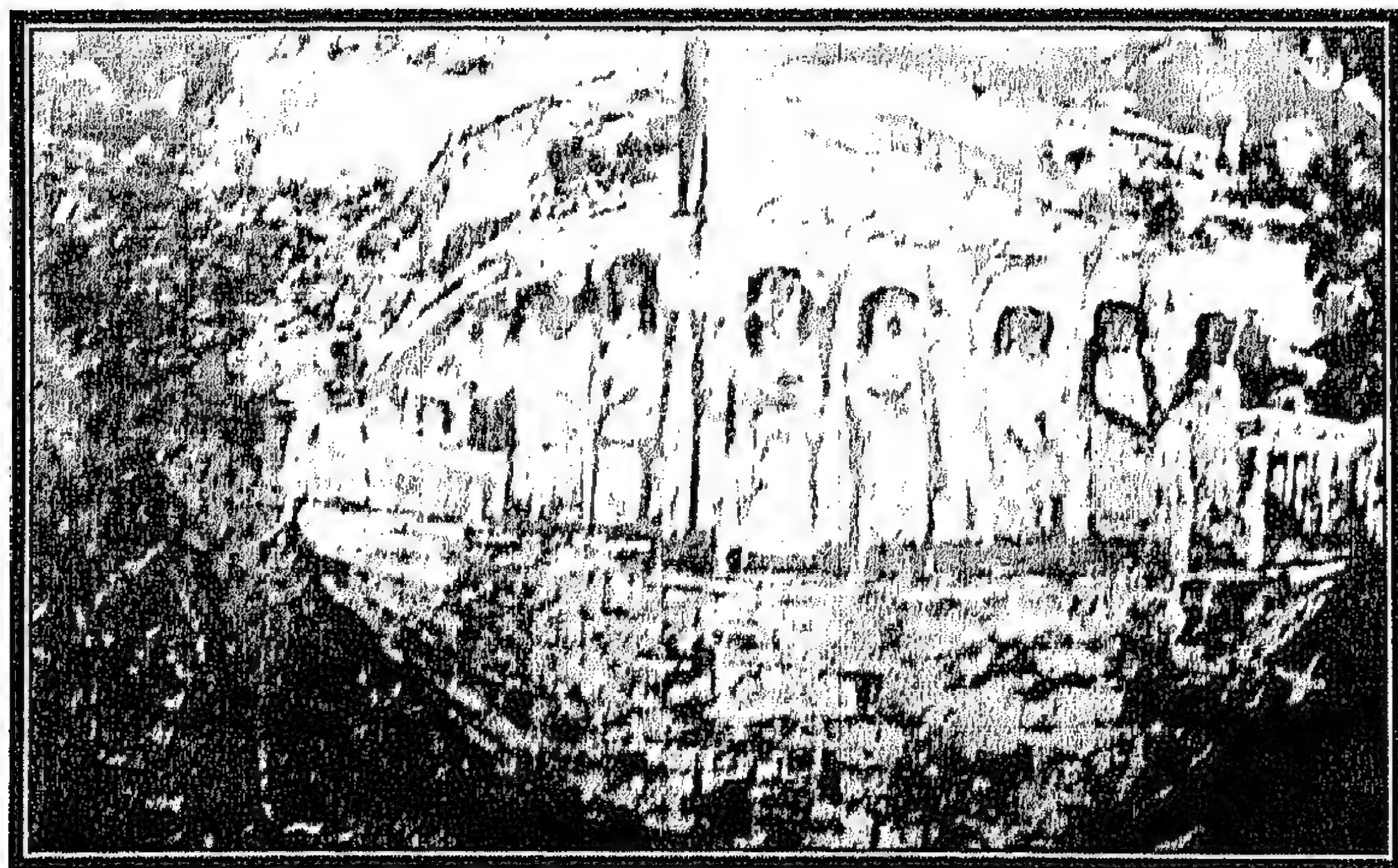
شكل (٦٨) صورة شخصية من الفيوم لشابة تعرف
بأسم (الأوربية)، متحف اللوفر بباريس
(٥٦ : ١٧٨)



شكل (٦٩) قطعة نسيج القباطى، ترجع على المرحلة
الأولى للنسيج القبطى، القرن ٣م، المتحف القبطى .
(٥٦ : ١٨٢)



شكل (٧٠) هذه الأرض لنا، ألوان زيت على سيلوتكس
تحية حلیم، ١٩٦٤ م. (٨٩ : ٨٢)



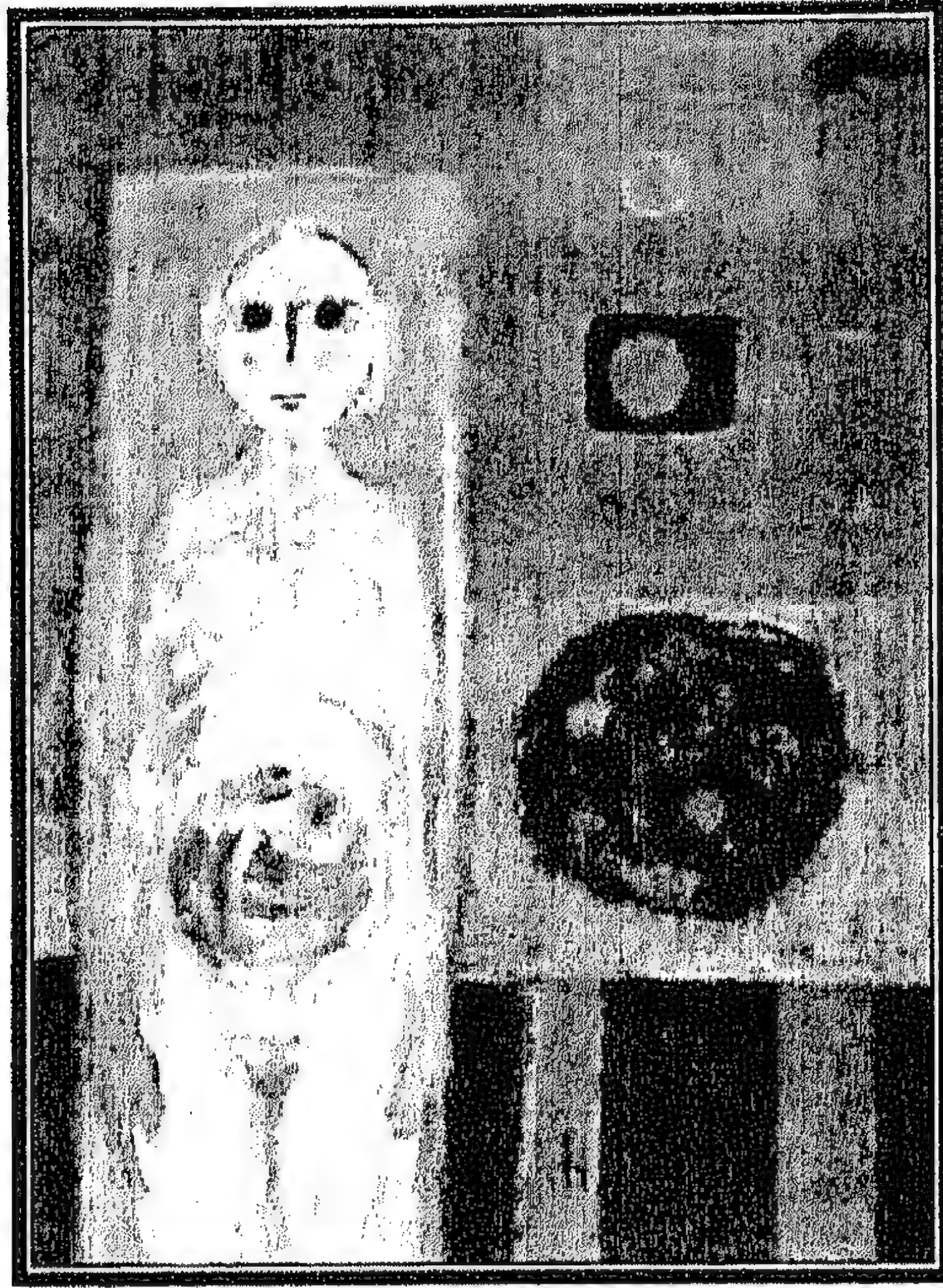
شكل (٧١) عيد وفاة النيل، ألوان تمبرا وورق ذهب على سيلوتكس
تحية حلیم، ١٩٦٤ م. (٨٩ : ٦٢)



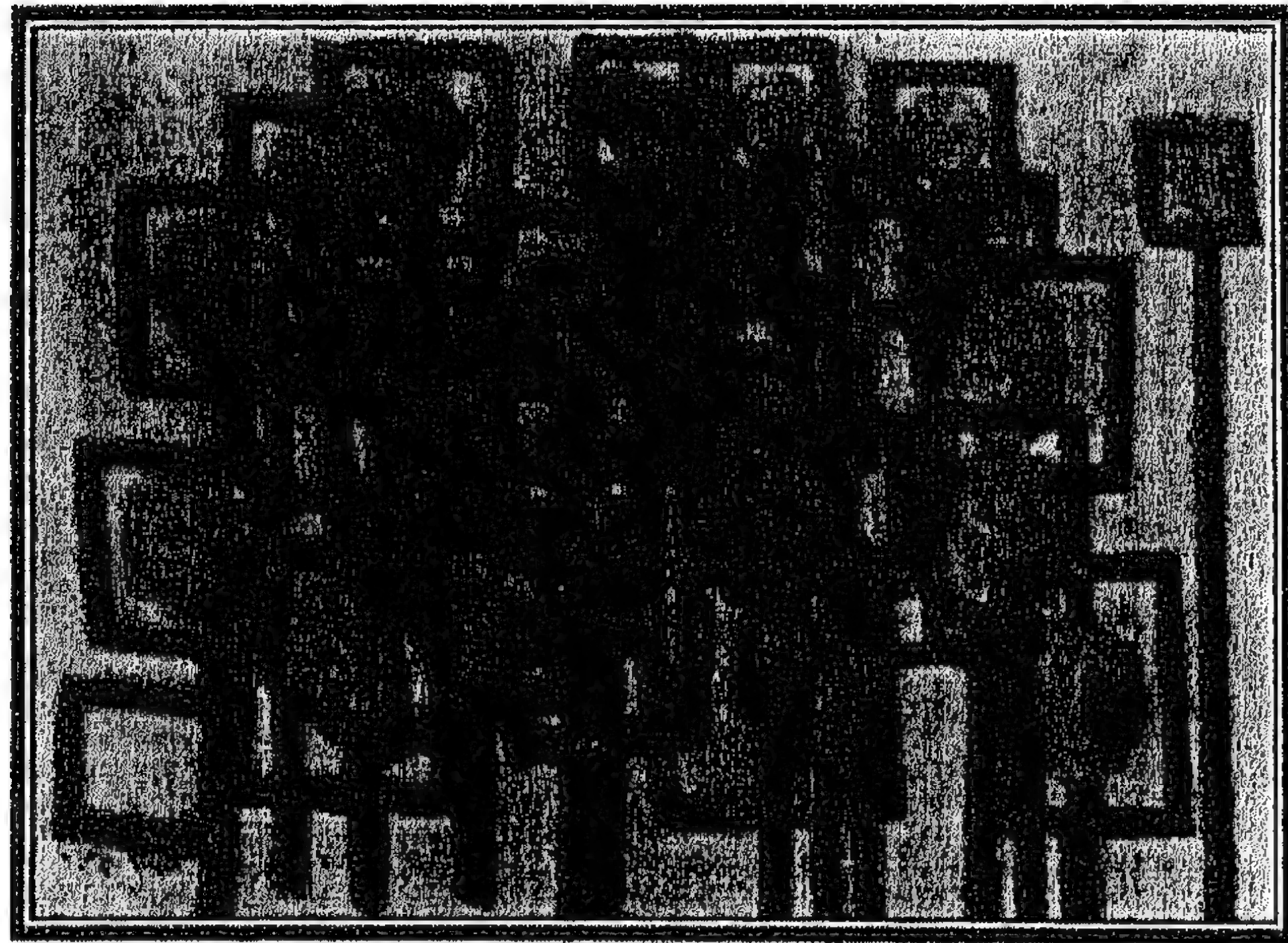
شكل (٧٢) يوم الحنة بالنوبة، ألوان زيت على قماش
تحية حليم، ١٩٦٢. (٧٢ : ٨٩)



شكل (٧٣) فتاة من النوبة، ألوان زيت على قماش
تحية حليم، ١٩٦٦. (٥٣ : ٨٩)



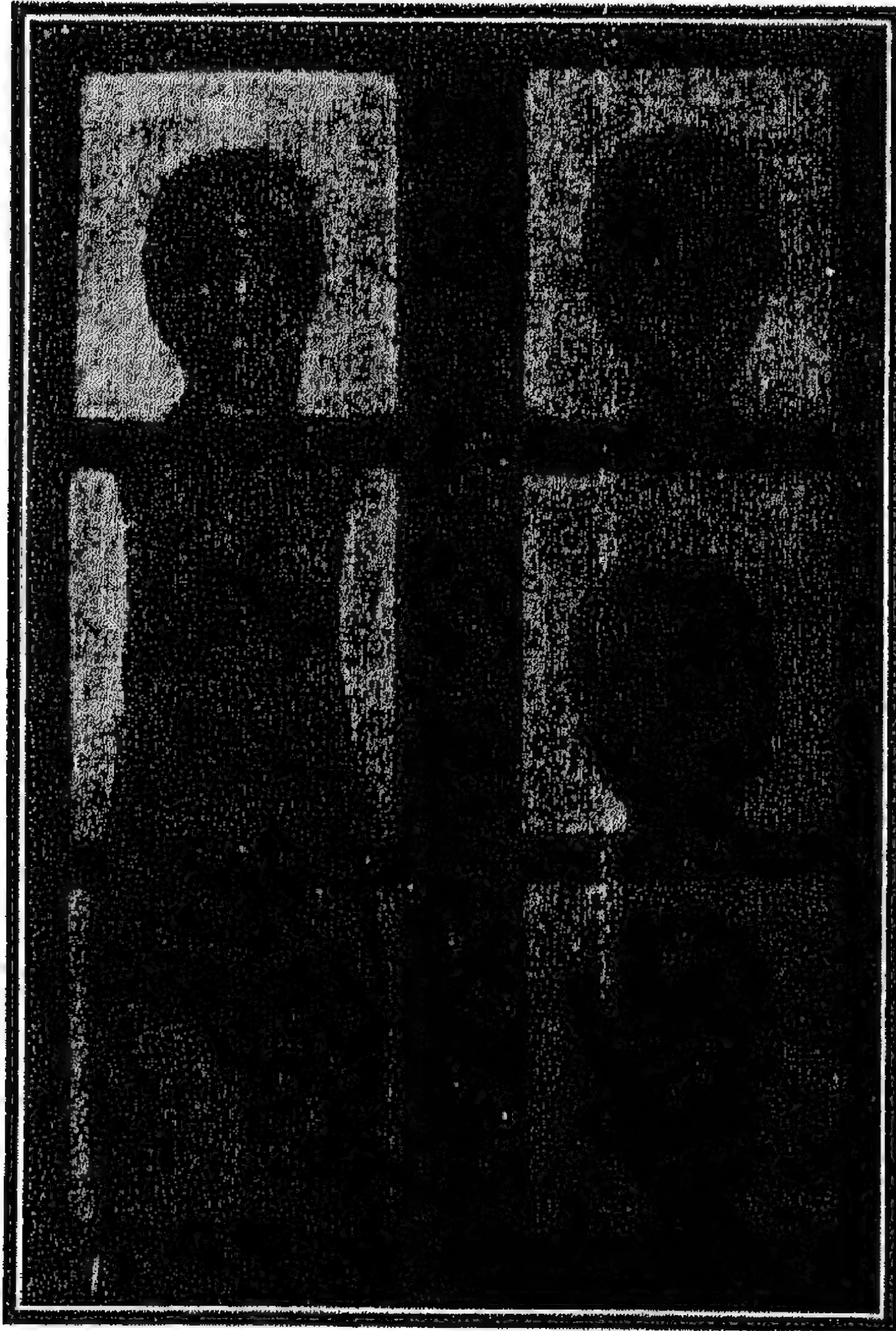
شكل (٧٤) من أعمال الفنان ذكريا الزينى، ألوان زيت
(من كتالوج معرض ذكريا الزينى)



شكل (٧٥) إطارات ووجوه، ذكريا الزينى. (١١٧ : ٢٧)



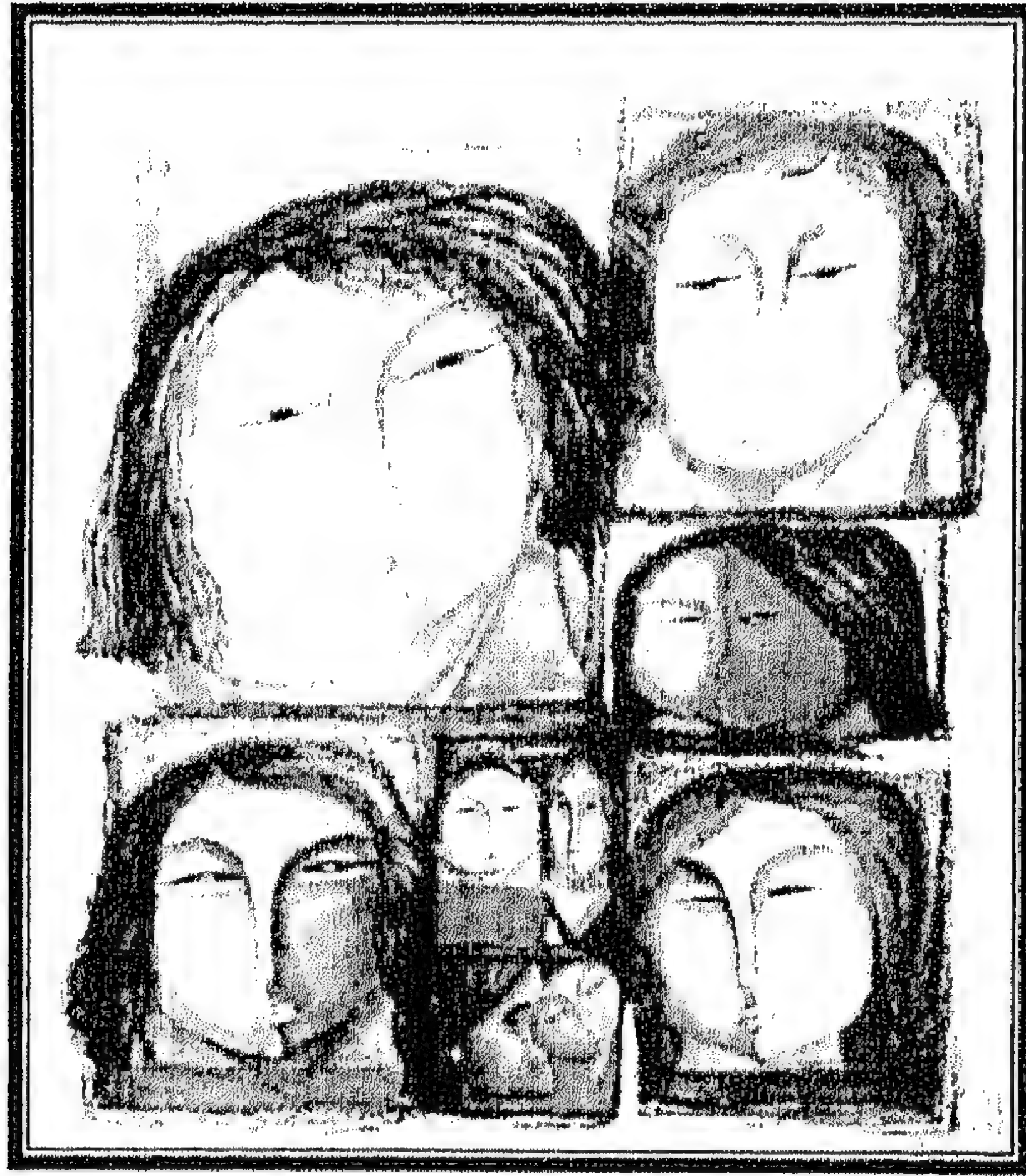
شكل (٧٦) من أعمال الفنان ذكريا الزيني، ألوان زيت
(من كتالوج معرض ذكريا الزيني)



شكل (٧٧) من أعمال الفنان ذكريا الزيني، ألوان زيت
(من كتالوج معرض ذكريا الزيني)



شكل (٧٨) لعب الأطفال، زينب السيجيني. (١١٥ : ١٥٩)



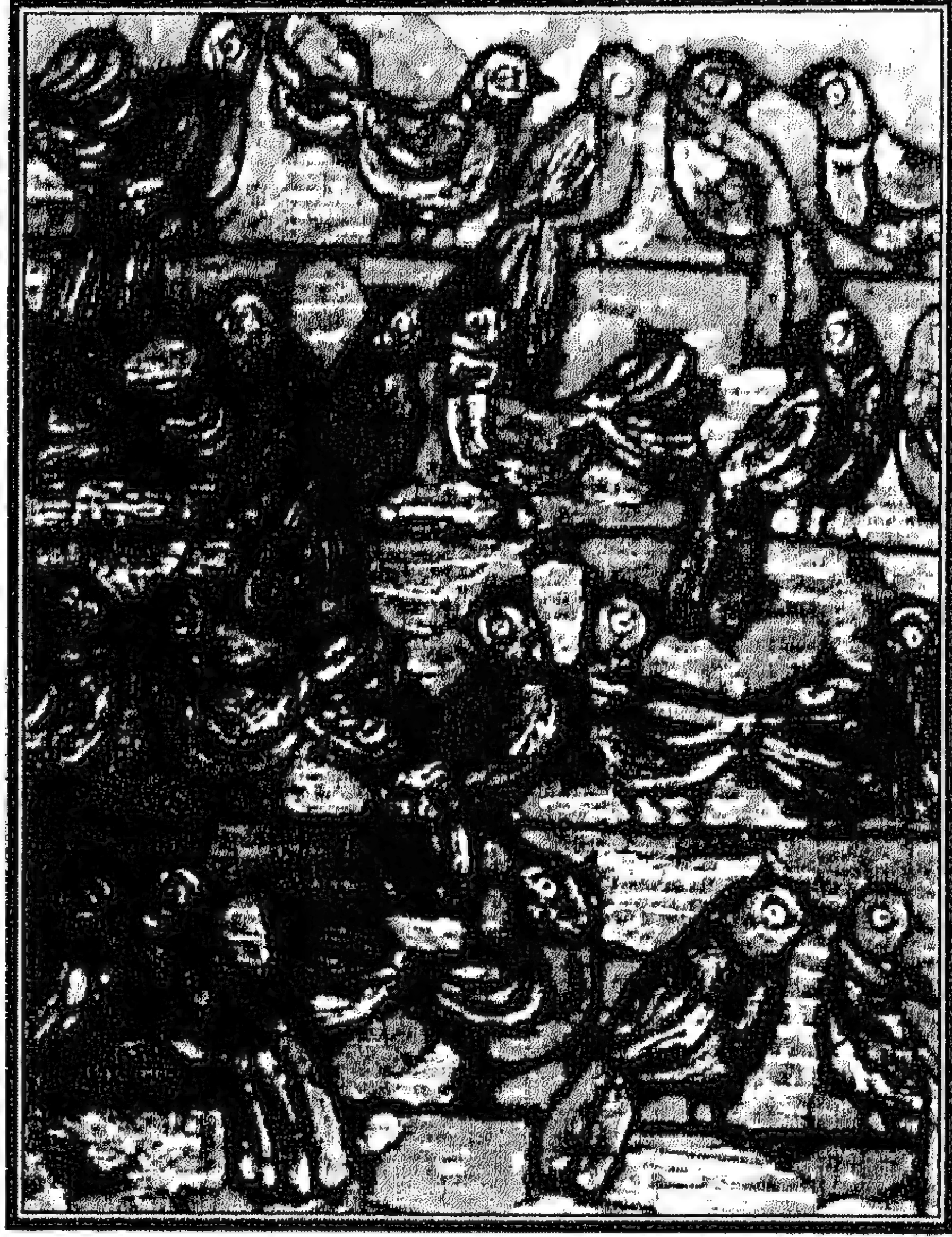
شكل (٧٩) من أعمال الفنانة زينب السيجيني، ١٩٩٧ م (كتالوج معرض
مختارات من أعمال كبار الفنانين المصريين ٣-٥ أبريل ٢٠٠٠)



شكل (٨٠) الصيد في البحر، ألوان تمبرا (صفار البيض) مع ورق ذهب على خشب، جرجس لطفى
١٩٩٦. (٩١ : ٣٦٧)



شكل (٨١) المراجيح، ألوان تمبرا (صفار البيض) مع ورق ذهب على خشب، ٥٠ x ٦١ سم، جرجس لطفى
(٩١ : ٣٦٧)



شكل (٨٢) العصافير، سوسن عامر، مقتنيات البنك
الأهلى المصرى

د- الفن الإسلامي :-

تميز الفن الإسلامي في مصر بالالتزام بالقواعد والسمات التي فرضها الدين على الفنان المسلم، ولقد كان الفن الإسلامي في بدايته مزيجاً من فنون مختلفة تنتمي إلى أصول متعددة ومعروفة مثل الفنون الساسانية والبيزنطية والهندية وغيرها على أن العرب لم يقبلوا تلك الفنون على علاقتها، بل اختاروا منها ما يوافق المزاج والتقاليد العربية، كما استبعدوا ما ينهي عنه الدين الإسلامي " (٢٢ : ٥٢)

ويعتد الفن الإسلامي فن منفصلاً تماماً عن الفن المصري القديم إذ أنه فن مرتبط بالعقل الصوفي المختلف بطبيعة الحال عن العقل الأوربي . وإن استلهم بعضاً من الزخارف الهندسية القبطية إلا أنه سعى إلى تكوين ملامح تميزه فصنع فناً جديداً وخصوصاً بذات الفنان المسلم، ولقد اهتم بالتعبير عن العمق في الوجدان واهتم — أيضاً — بالقيم الجمالية المطلقة ، وكان الفنان شغفاً بجمال الهندسة ، والرياضيات التي تصنع عناصر التعقيد والتبسيط في وقت واحد ، وقد انعكس هذا جلياً في عصر المماليك فكان عصر تشييد وبناء واهتمام بالفنون والحرف . وكان الفن من العناصر البارزة والأساسية في الحياة بل ومن أبرز العناصر الحضارة باعتباره أداة من أدوات الحياة يمتد إلى كل عنصر من عناصره ... من الإناء إلى حلى الزينة ، ومن واجهات المباني الضخمة إلى قطع النسيج الصغيرة . (٦٢ : ٧)

وبنظرة عامة نرى أن الفن الإسلامي فن لا يقوم على المحاكاة الطبيعية، وإنما يهدف إلى خلق عالم من العلاقات المجردة ، فهو يقترب من مفهوم الفن اليوم الذي لا يعتمد على التقليد وإنما على الخلق ، مع الوضع في الاعتبار اختلاف الدوافع الفكرية النفسية لكل منهما .
إن ما يتميز به الفن الإسلامي من نزعة تجريدية، يرجعها بعض النقاد إلى تحريم التشخيص في الإسلام، وآخرون يرجعوا ذلك إلى أن الإنسان العربي قبل الإسلام وبعده كان يكره المحاكاة ، ويرجع "عفيفي البهنسي" هذه النزعة إلى " نتيجة نزوع مستقرة في ذوق العربي وطبعه ، ونرى ذلك منذ عهد حضارة الرافدين ، فلقد كان اسلافنا قليلي الاهتمام بالمحاكاة ، حيث أتضح ذلك في جميع الفنون السابقة مثل الفن الآرامي والفينيقي ثم في الفن البيزنطي والإسلامي، وكلها تميل إلى الصورة المحورة والمحرفة " . (١٢٥ : ٣٨٥)

واتسم جانب كبير من الفن الإسلامي بطابع زخرفي، اهتم فيه الفنان المسلم بشغل المساحات التي أمامه بالزخرفة دون أن يترك منها جزء بدون زخرفة ، مما دفعه إلى تكرار الوحدات الزخرفية ، وتسطيح المساحات والانصراف عن التجسيم " (١٠٥ : ٨٩) ، ولا يمكن القول بأن الوحدات الزخرفية ونظامها أتت مباشرة من خيال الفنان مستقلاً عن الطبيعة فهي عبارة

عن تجريد العناصر الطبيعية بإزالة ملامحها وظلالها وأضواءها وسماتها المكانية ، ثم تحويلها إلى حد قلب الطبيعة والواقع إلى رمز كلى .

وهذا " ما يؤكدّه العالم أولج جرابار " (O . G r a b a r) بقوله : ليس الفن العربى مجرد زخرفة، بل كان له وظيفة رمزية ، ففى جميع أشكاله سواء: كانت نباتية أو هندسية قد أخضع كليا لأسس تجريدية هى فى قمة جميع مراتب التعبير الجمالى الإسلامى ، وهذا يعنى أننا نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة وأمام قالب يولد جملة تكوينات متألّفة ، فالعناصر الزخرفية لا يمكن وضعها كوحدات منفصلة أو كيانات طبيعية خافية عن أبصارنا . (١٥٣ : ٢٠٠)

(د - ١) - التصوير الإسلامى :

يقول " أبو الحمد محمود فرغلى " عن فن التصوير الإسلامى بأنه " قد نال قسطه الوافر من التطور والازدهار على مر العصور الإسلامية فى مختلف البلاد والأقطار التى وصلت إليها فتوحات المسلمين ومن ثم توالى عليهم الدول الإسلامية المتعاقبة. ولا شك أن فن التصوير الإسلامى لم ينشأ من فراغ وإنما كانت له جذوره وأصوله الراسخة ليس فقط فى الجزيرة العربية مهد الإسلام. وإنما فى تلك البلاد التى احتواها الفتح ودخل أهلها الإسلام فانصاعت حضاراتهم وفنونهم القديمة للدين الجديد وللفاتحين الجدد بأفكارهم واتجاهاتهم العقائدية والفكرية المستوحاة من تعاليم الإسلام الحنيف .

ومن ثم نجد أن معظم ما وصل إلينا من فن التصوير الإسلامى حتى الآن بمختلف مراحل الفنية مخطوطات مزوقة بالصور الملونة ما هى إلا صور توضيحية تشرح ما جاء بمتن المخطوط من موضوعات أدبية أو تاريخية أو علمية فى شتى فروع العلم والمعرفة الإنسانية ولذلك جاءت صور هذه المخطوطات تخلو من بعض المقاييس الفنية التى نجدها فى فن عصر النهضة بأوروبا والفن الحديث والتى منها مراعاة قواعد المنظور أو البعد الثالث ومراعاة الظل والنور مما يؤدى إلى اظهار العمق والتجسيم فى رسوم الأشخاص والحيوان والطيور وغيرها من العناصر الفنية فى الصورة .

ولكن الفنان أو المصور المسلم ابتعد لعدة قرون طويلة عن كل هذه المعايير الفنية فلجأ إلى التسطیح، ومنظور عين الطائر، الألوان الزاهية البراقة، والطابع الزخرفى، والبعد عن صدق تمثيل الواقع، ومن ثم أنتج صوراً رائعة احتلت ركناً بارزاً فى تاريخ الفنون. وأصبح فن التصوير الإسلامى على تعدد مدارس وتتنوع أساليبه وخصائصه الفنية التى تتفرد بها كل مدرسة دون الأخرى . ولكن فى النهاية لا تخطئ العين فى نسبتها إلى فن التصوير الإسلامى .

فالتصوير الإسلامى رحلة ممتعة تكشف عن معانى الجمال لأن الله جميل يحب الجمال فقد اهتم الفنان المسلم بالحياة الدنيا معبراً عنها بأسلوبه الخاص فنوع فى مناظره وأعماله الإنسانية وتجميل وتوضيح محتوى الكتب والتعبير عن المناظر الطبيعية ، كما اهتم الفنان بتأمل مخلوقات الله للكشف عن النظم الكامنة فى معانيها بأساليب تقنية بواسطة الحدس مترقياً من اللفظ إلى المعنى ومن التجريد إلى القيم الروحية فى حبكة للتكوين وتوازن للشكل والفراغ، فنلاحظ مراحل عمل المخطوط أن المصورين يأتى دورهم فى التعبير بالرسم .. بعد الخطاط والمذهب إلى درجة أن الخطاط كان يقوم بنسخ المخطوط ويترك مساحات بيضاء للمصور الذى يشرع فى توضيح نصوص المخطوطات بالصور فى حدود ما يتركه له الخطاط من مساحة من صفحات المخطوط ومن ثم نجد أنه يندر العثور على توقيعات للمصورين فى المخطوطات الإسلامية قبل حوالى القرن ٧ هـ / ١٣ م .." (١٣٨ : ٢٢٢ ، ٢٢٣)

ويمكننا القول بأن التصوير الإسلامى يتجه فى مساره فى ميدانين اثنين :

الأول : هو التصوير الجدارى الذى يغطى أجزاء خاصة من مساحات الجدران على هيئة حشوات و (بانوهات) وأشرطة .

الثانى : التصوير التوضيحي الذى يسود المخطوطات ويقدم هذا الطريق الحقائق والمواقف والأحداث التاريخية التى نراها منتشرة فى قصور الولاة وبعض البيوت المدنية التى كانت تذخر جدرانها بالصور والرسوم المختلفة شكل (٨٣) ص (١٧٩) .
(١٧٥ : ٤٤)

(د-٣) - إشكالية فن التصوير فى الإسلام :

" أول اشكالية منهجية تواجه الباحث فى دراسة الفن الإسلامى بعامة هى اشكالية تحديد الهوية الوصيفة لهذا الفن : عربى هو أو اسلامى ؟ فاذا نحن قلنا هو فن عربى لأعترض على ذلك بعدة اعتراضات تتمثل فى ما يلى :

١ - أن وصف هذا الفن بأنه عربى، جاء لاعتبارات جغرافية وليست عقيدة .

٢ - أن فى قصر الوصف على العروبة دون الإسلام استبعاد لكم هائل من الإنتاج الفنى ظهر بوحى من الإسلام وفى بلاد مسلمة لكنها غير عربية ، ويكون فى ذلك تضيق لفهم هذا الفن فى محيطه الواسع؛ لأن الأخذ بالعروبة كأساس فى التوصيف، يعنى إننا نأخذ بالأقل ونغفل عن الأكثر ، وأن إسهام الفنانين من العرب المسلمين أقل من إسهام الفنانين المسلمين غير العرب .

هو — إذا — فن إسلامي ٠٠٠ ولكن بأي معنى ؟ أنقول — مثلاً — إن الفن يكون إسلامياً متى كانت نشأته في زمن الإسلام وعلى أرض إسلامية ؟ إن في هذا التوصيف اعتباراً للتاريخ والجغرافيا أكثر من اعتبار العقيدة والحقيقة ، خصوصاً وأن واقع تاريخ الفن الإسلامي يطرح أمامنا " فناً إسلامياً " لفنانين ليسوا مسلمين — عقيدة وسكناً — انتجوا أعمالهم من وحي فن التصوير الهندسي التجريدي (الأرابيسك) هو — إذا — فن إسلامي، ولكن بشرط أن تتحدد الإسلامية فيه بأنها جملة الاستلهامات العقيدية النابعة من الإسلام في رؤية القيمة، وفي ظل هذه الهوية يمكن أن يبدع فن إسلامي من فنان غير مسلم يعيش في بلد غير إسلامي، طالما أن استلهامات الإبداع هي — في جوهرها — رؤية إسلامية للقيمة .

وفي هذا التحديد لهوية الفن الإسلامي ما يستقيم مع منطق العقيدة التي ينسب إليها الوصف .
فالتحديد السابق لهوية الفن الإسلامي فيه إسقاط لعاملي " الزمان " و " المكان " حتى يتم التكامل في معنى الإسلام — كعقيدة " إنما هو للناس كافة فهو معنى مطلق يتمثلونه ويستلهمونه " وقتما كانوا " وأينما كانوا " فينتج عن هذا الاستلهام فن إسلامي قد تحرر هو كذلك من قيود التاريخ والجغرافيا . ومن ثم يلعب الفن الإسلامي من هذا المنطلق دوره الحضاري الفعال " . (٢١١ : ٣٧٨ ، ٣٧٩)

(د - ٣) — مجال فن التصوير الإسلامي :

يمكن أن نحدد مجال فن التصوير الإسلامي في الأنواع الفنية الآتية :

١- فن تمثيلي يشمل :

— التصاوير الفسيفسائية على حوائط الجوامع ، وأقدمها تلك المرسومة على قبة الصخرة في القدس وهو أول بناء ضخيم بني بأمر من الخليفة " عبد المالك بن مروان " (٦٨٥ — ٧٠٥ م) عام ٦٩١ م ، ٦٤ هـ ، وأيضاً المرسومة على الجدار الغربي من رواق المسجد الكبير في دمشق ، وإن اتضح في كثير منها اختلال المقصد، حيث أننا سنوضح وعي الفنان المسلم في رؤيته التمثيلية لتأمل الموجودات وتصويرها لينتقل من خلالها كتمثيلات للجمال إلى الجلال " خالقها ومبدعها " .

— المنمنمات : وهي صور إيضاحية لتزيين الكتب ذات الأهمية، وكثيراً ما تحدد معاني الموضوعات الواردة في الكتاب، هو فن أبدع فيه الفنان المسلم وأظهر براعته الإبداعية في دمج بين الخط والصورة في علاقة تبعث شعوراً ساراً بالمتعة تجاه "المصور" "والمجرد" في آن. ومن أشهر هذه المنمنمات رسومات " الواسطي " على مقامات الحريري، حيث تظهر تلك الرسومات التعديل الذاتي الذي قام به الفنان المسلم على الأصل البيزنطي لهذا الفن، حيث ابتعد عن رسم الهالات المقدسة والأشخاص وتحولت إلى حواف

ملونة، وكذلك اهتمامه بالتفاصيل المميزة لكل شخصية مرسومة من حيث الحركة والایماء .

- بالإضافة إلى أن اختيار "الواسطى" للألوان واستخدامه لها استخداماً ملائماً من حيث كونها قيمة شكلية في ذاتها . كذلك نرى نزوعاً نحو المنظور وإن كان غير تام، وإيضاً اهتمام بعناصر الصورة من حيث حجم الأشخاص، وتعبيراتهم المختلفة على وجوههم وحركاتهم عما يعلى من شأن الصورة في تدرجها في سلم القيم واحتوائها على أكبر قدر من القيم أى الانتقال من القيم التشكيلية إلى الاهتمام بالقيم التمثيلية والروحية . وتعد رسومات "الواسطى" - من ناحية أخرى - وثائق مهمة تكشف طبيعة عصره وملامح وسمات الحياة التي يعيشها، فقد اهتم بتصوير وقائع حية مختلفة من الوقائع من مشاهد الخانات ومجالس الشراب ؛ ومجالس القضاة والطرز المعمارية والمساجد والمآذن والقصور والمدارس والكتاتيب والخانات التجارية . شكل (٨٤) ص (١٧٩) .

٢ - الفن اللاتمثيلي :

- الخط : لقد أعطى المسلمون قيمة عليا لفن الخط لسببين مهمين :

أولاً : كانوا فخورين بتعهدهم هذا الفن وصقلهم له بأنفسهم، وأنهم لم يلتمسوا فيه العون من فنانيين أجانب، بل أن الملوك لم يروا في تباريهم في هذا الفن مع الخطاطين المحترفين ما ينزل من وقارهم وهيبته، فراحوا يلتمسون كسب المثوبة الدينية باستنساخ نسخ من القرآن .

ثانياً : أن له مكانة قدسية في نفوسهم من حيث إن ملك الملوك - تقدست أسماؤه - قد أقسم في وحيه الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه أو من خلفه، قائلاً: " والقلم وما يسطرون " وكذلك قال تعالى " أقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم " صدق الله العظيم .

والواقع أن الكلمة العربية تحمل شحنات وجدانية خاصة بها ، وقدرة على استشارة الصور الخيالية والمعاني القيمة وهو ما يتضح من خلال عبقرية الشعر الجاهلي، وعندما نزل الوحي الإسلامي عربياً بث في الكلمة العربية إعجازاً الهياً، فتحوّلت الكلمات إلى نوافذ تكشف المفاهيم الكامنة صورة، ومعناً وخيالاً، فكلمة " الله جل جلاله " أو " لا الله الا الله " أو " ليس كمثله شيئاً " ليست كلمات تبعث معنى فحسب، بل هي تكشف طريقاً لا نهائياً للسير خلاله بواسطة الحدث مترقباً من اللفظ إلى المعنى، ومن التجريد إلى القيمة بحيث يكون شكل الكلمة الجمالي في خدمة مضمونها الروحي .

بالإضافة إلى ذلك تتميز الكلمة العربية بسمة تكوينية أو هندسية خاصة، فهي تتكون من أصل ذى أحرف ثلاث، وكل كلمة أصلية قابلة للتحويل فيما يزيد على ثلاثمائة شكل مختلف وذلك عن طريق النطق والإعلال والإبدال، بإضافة بادئات أو لواحق أو وسطيات. وبهذه التحويلات يظل معنى الأصل أو الجذر واحد وما أضيف عليه فهو معنى شكلى آخر أعطى له بطريق الصرف والتغيير. لذلك فاللغة بنية منطقية هي في وقت واحد واضحة وتامة وقابلة للفهم وحين يتم الإمساك بهذه البنية يمتلك المرء ناصية اللغة وحينما استعاض الفنان المسلم بالأشكال الهندسية عن الكلمة في عمل مجموعات متداخلة من التكوينات الخطية والشكلية توصل إلى فن التصوير الهندسى التجريبي أو "الارابسك" مستخدماً الآلية الهندسية التكوينية للكلمة العربية .

— فن التصوير الهندسى التجريدى " الارابسك " :

فن التصوير الهندسى التجريدى — كما قلنا — امتداد أو تشكيل بصرى لفن الخط، حيث إنه يضم آلاف من المثلثات والمربعات والدوائر والمخمسات والسداسيات والثمانية وكلها ملونة بألوان مختلفة ويتشابك احدهما ويتداخل في الآخر. وهو عمل يبهر العين بداية. ثم ما يلبث أن ينتقل العقل من شكل إلى آخر ماراً باللوحة من أقصاها إلى أدناها ، خابراً عند كل وقفه شيئاً من البهجة بإدراك عنصر التوازى الناشئ عن الأشكال المتماثلة أى الناشئة عن الصيغ المتماثلة للمعاني المصدريّة المتعددة الأشكال .

ومن هنا يتضح أن فن التصوير الهندسى التجريدى هو غاية الخط من حيث كونه تفجيراً للإمكانات الهندسية فى الخط، وغاية الصورة من حيث كونه قادراً على تحليلها وتبسيطها وكشف مضمونها الجوهرى. " (٢١١ : ٣٨٧ — ٣٩٠) .

(٤ - ٤) — السمات التشكيلية للتصوير فى الفن الإسلامى :

وأخيراً يمكن أن نوضح أهم السمات التشكيلية التى تميز بها التصوير الإسلامى وهى كالآتى :

— ينزع التصوير الإسلامى بعامة إلى الاتجاه الزخرفى فتشيع فيه الزخارف التى تقوم على العناصر النباتية بطريقة مبتكرة فى رسمها وترتيبها وتنسيقها بأسلوب غير مسبق .

— استطاع المصور الإسلامى أن يحضر الألوان ويجهزها ويعالجها بإتقان فى فن التصوير من خلال التعبير عن موضوعاته بروح الالتزام والشعور بأمانة المسئولية الأدبية .

— عالج الفنان المصور المسلم فى كثير من لوحاته الفنية الأشجار والأزهار والفروع والأغصان والسيقان والطيور والحيوانات فضلاً عن الإنسان، شكل (٨٥ ، ٨٦) ص (١٨٠) ، ولكنه لم

يقدمها كما هى فى الطبيعة والواقع المتطور بل حورها تحويراً كادت أن تفقد معه صورتها الأولى، وجملها بجمال فنى فريد، يدل على قدرة مبدعها .

— النزعة التجريدية التى تطرق إليها الفنان المسلم على أصولها الصحيحة المشروعة على قواعد سليمة .

— التصوير الإسلامى يقوم إما على لوحات مستقلة أو صور توضيحية نراها فى المخطوطات، وقد زاول المصورون الإسلاميون هذين النوعين من التصوير بمهارة فائقة وإتقان بالغ، وكانوا متأثرين فيهما فى فن التصوير عند سلاجقة الروم، وفن التصوير عند البيزنطيين وفن التصوير عند الأوروبيين . (١٧٥ : ٤٣) شكل (٨٧ ، ٨٨) ص (١٨١) .

ويضيف " حسن الباشا " عن الخصائص العامة للتصوير فى المدرسة العربية وهى " أهمها الطابع العربى الإسلامى، والبساطة، والبعد عن التعقيد، وعدم محاكاة الطبيعة أو الواقع، والروح الزخرفية. ويبدو الطابع العربى الإسلامى فى تصوير المدرسة العربية فى تمثيل سحن الأشخاص، وفى ملابسهم التى تتميز بأنها فضفاضة وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند الغصن أشربة عليها كتابات وزخارف، كما يتضح هذا الطابع أيضاً فى العناية برسوم الخيل ونلاحظ البساطة والبعد عن التعقيد فى تصوير المدرسة العربية فى أن معظمها لا يحدها إطار، كما تمثل الأرض فيها فى كثير من الأحيان على هيئة خط مستقيم قد يتألف من أوراق نباتية محورة مدمجة بعضها فى بعض، وقد يخرج من هذا الخط شجرة صغيرة أو أفرع نباتية محورة ثم أن خلفية التصوير فى الغالب خالية من أية رسوم، وإذا وجدت عمائر فإنها ترسم بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة " . (١٣٨ : ٢٢٤ ، ٢٢٥)

ومما يؤكد ذلك ما ذكره " شاكى مصطفى " بقوله: " لقد صور المسلمون بالفعل ، ولكنهم حتى فى هذا التصوير نجدهم قد ألغوا أمرين البعد الثالث، وخطوط المنظور ، فكل الصور والأشياء على مستوى واحد (من الخالق) ومارسوا فيها الإضلال ، هدفها التمثيل لا تصوير الواقع. بل أن المنمنمات الرائعة لم تكن تبحث عن رسم العالم الظاهرى بل عن إبراز الجواهر الثابتة للأشياء، والألوان الفردوسية ، وتركيزية الرؤية التأملية الصوفية للكون ، وتبحث عن النبل والبساطة والشاعرية فى الخلق الإلهى. إن التصوير فى هذا الشكل يكتسب ملامح خاصة تجعله يعود فيصوب فى منابع الفن الإسلامى " . (٨٧ : ١٠٩)

(د - ٥) — مظاهر استلزام الفن الإسلامى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين :

" فى السبعينيات وبعد النصر فى حرب أكتوبر (١٩٧٣ م) وتحرير سيناء ، نجد التوجه الاجتماعى فى إجماله شكلاً ومضموناً ، قد أنحصر من الساحة الفنية ، وظهر التيار المعاكس تيار التجريد والصياغات البصرية، بما تحمله من آثار الاتجاهات الفنية السائدة فى دول الغرب، نجد أن

هناك توجه من بعض الفنانين إلى المزاجية بين تيارات الغرب وبين جذورنا الوراثة المتمثلة في الفن الإسلامي وبعض العناصر الزخرفية والحروف العربية، مفرغة من فلسفتها ودلالاتها ، فأتخذ أشكالاً متعددة ما بين التجريد الهندسي والهندسي الحروفي والزخرفي العفوي ، وهي ترفع مرة راية الحداثة والابتكار ومرة أخرى راية الأصالة والتراث .

ويرجع " صبحي الشاروني " ظهور هذا الاتجاه بقوله: " ربما كان السبب في إثارة هذه القضية حرب يونيو ١٩٦٧م ، والسبب الأكثر أهمية هو الدعوة إلى القومية العربية وطرح قضية الأصالة والمعاصرة واحتلالها بؤرة المناقشة خلال السبعينات، وظهر اتجاه يميل إلى مخاطبة الغرب بلغة الفن التشكيلي المنتشر هناك مع الاعتماد على ركائز مناسبة من الطراز، ومع تزايد الأبحاث النظرية حول الفن العربي القديم والتراث الإسلامي، واتجاه عدد من المفكرين إلى إطلاق كلمة " تجريد " على الكثير من الأشكال والزخارف العربية والإسلامية القديمة، كما كان لظهور الفن البصري (Op art) واستلهاه الفنان " فاساريللي " بعض الأشكال الفنية العربية مثل (زخارف المشربيات أو الشناشيل) في العمارة الإسلامية وصياغتها في معالجة فنية تقوم على الخداع البصري، فمن هذه المنطلقات ظهر الاتجاه إلى استلهاه الزخارف العربية والفنون الإسلامية في لوحات بعض الفنانين المصريين المعاصرين . (١٥٣ : ١٩٩)

وكان الاتجاه إلى التراث الإسلامي أو الغربي من منظور التجريد الحديث قد تسبب في انقسام التجربة العربية بصفة العامة والمصرية بصفة خاصة إلى اتجاهين :
أولهما : هو استلهاه الأشكال الزخرفية .

وثانيها : استلهاه الحروف العربية حيث شكل هذا الاتجاه أسلوباً على مستوى الوطن العربي فكان له سماته الخاصة .

هذا وسوف يقوم الباحث بتناول أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين - المرتبطة باستلهاه الفن الإسلامي - في أعمالهم الفنية المعاصرة بالدراسة والتحليل لتوضيح إلى أي مدى تأثر الفنان المصري المعاصر بالفن الإسلامي، وأي اتجاه أتبعه للاستلهاه منه (الأشكال الزخرفية أو الحروف العربية) . نذكر منهم على سبيل العرض وفقاً للترتيب الهجائي (حامد عبد الله ، صلاح طاهر ، وعبد الرحمن النشار ، عمر النجدي ، يوسف سيدة) .

فنجده الفنان " حامد عبد الله " (١٩١٧ - ١٩٨٥)، أحد رواد الحركة التشكيلية المصرية والتي كانت مصر في خاطره دائماً وفي وجدانه بل وفي أفكاره ، بعد أن عرف بنشاط دؤوب بإقامة معارض لأعماله في مصر هاجر إلى باريس ليبدأ رحلة الحنين والترجمة الفورية لحبه لمصر والثقافة المصرية ، استقرت في وجدانه أشكال الحروف العربية وشخصياتها .. فالحروف مارسها

البعض كعلاقات لا حرارة فيها ، مجموعة من التصميمات تفتقد إلى التعبير ولكن " حامد عبد الله " أراد أن يعطى الحروف دلالتها الصوتية بل أنه أراد أن يجسد الحروف كما يجسد الشعراء الكلمات فى الشعر الملموس الذى وفد إلى أوروبا من أمريكا اللاتينية ..

وفى فترة الستينات جسد "حامد عبد الله " الحروف العربية فى موضوعات تمنحها الصوت والإحياء بل والتوجيه؛ فأصبح بينه وبين أقرانه من المصريين مسافات شاسعة فهم ما زالوا يتعاملون مع الحروف على أنها أشكال ورسوم صماء، ولكنه أضاف إليها الصوت المجسم فى موضوع مصرى قلباً وقالباً . (١٩٩ : ٣٧)

ويضيف " محمد ثابت محمد حسن " بأن : " الفنان حامد عبد الله يعتبر من أبرز الحروفيين المصريين ، فقد تميز أسلوبه فى التعبير عن الكلمات وعن دلالتها بأسلوب تشكيلى يتطابق مع معناها اللغوى ولم يمنعه وجوده فى فرنسا من أن يستلهم ما بداخله من هواجس التراث المصرى فاتجها فى لوحاته إلى تشكيل الحرف العربى والذى قال عنه (إن الحرف العربى كان وطناً لى فى الغربية) وقد تألق فى صياغاته الجديدة على كل الحروفيين العرب فقد جسد تلك الكلمات والحروف فى هينات إنسانية ، وشحنها بالغضب عندما يكون الغضب واجب فى مواجهة المستعمر وكانت الارتجالات أبسط الطرق للبوح الصريح بمكنون النفس فلمساته لا تعرف طريق التردد فكان يغمس فرشاته فى عجائن الإكريلك وما تكاد تلمس اللوحة بملامساتها القليلة حتى تكون اللوحة قد أعلنت عن اكتمالها " (١٥٣ : ٢٠٣)

" وفكرة استخدام حروف الكتابة ليست فى الحقيقة من ابتكار " حامد عبد الله " أو غيره من الفنانين العرب ، لقد سبقه إليها التكعيبيون فى فرنسا فى أوائل هذا القرن ، واستخدمت كعنصر يضاف إلى بقية العناصر التجريدية فى اللوحة بل أن الفنان السويسرى " بول كلي " استخدم الحروف العربية فى تشكيلات تجريدية تتحو نحو الزخرفة بعد زيارته لتونس عام ١٩١٦م. وفى أواخر الخمسينات كان عدد من الفنانين العرب بباريس يبحثون فى جماليات الخط العربى كوسيلة للتجريد، ومنذ أوائل الستينات انتشرت حركة عريضة فى الفن العربى خاصة فى العراق ومصر لاستخدام الحروف العربية . (يوسف سيدة ، وعمر النجدى ... وغيرهم من مصر، وشاكر حسن ال سعيد وهاشم السمرجى فى العراق ، وأمين نخلة فى لبنان ... الخ) ، وإن كان الأرجح أن "حامد عبد الله " كان أسبقهم إلى استخدامها لأن تجاربه فيها بدأت منذ ١٩٥٨ م ، فضلاً عن أن منهجهم مختلف تماماً عن منهجه، فما يسعون إليه هو تفجير التجريدية للحرف ، بينما يسعى هو لتفجير الامكانيات التعبيرية فيه " ، وقد استخدم "حامد عبد الله " أسلوبين مختلفين فى منظوماته الحروفية :

الأسلوب الأول : هو التعبيرية العشوائية ، حيث يستخدم عجائن سميكة فوق سطوح مجمدة ومتوترة ومشققة فالأرض العطشى ، بخامات غريبة مثل لدائن البلاستيك ، وأسطح الخشب ، والحصى وألوان الإكريلك والدوكو فوق الزجاج والزفت المخلوط بالحصى ويستخدم للتلوين فرشاة الحائط العريضة " المشط " فى جرة عنيفة .

والأسلوب الثانى : هو البنائية الهندسية ، التى تقترب من " الريليف " أو " النحت البارز " ، وتقوم فيها الحروف على شكل خطوط مستقيمة رأسياً وأفقياً فى نظام رصين يذكرنا بالكتابات العربية المنحوتة على واجهات العمارة الإسلامية المملوكية ومن ثم فقد وجد فى هذا الاسلوب إشباعاً لنزعه إلى التجريد الموصول والتراث الحضارى . (١١٧ : ٧٥) .

فالفنان "حامد عبد الله" كما ذكره " مختار العطار " بأنه " فنان تعبيرى تحمل لوحاته فلسفة وشعراً ويكسوها بتشكيلات الدقش " الارابيسك " أى الخطوط السوداء المتصلة فى نغم نسيجي واحد . " وعند رؤيتنا لشكل (٨٩ ، ٩٠) ص (١٨٢) نلاحظ مدى تأثر الفنان حامد عبد الله بسمات الفن الإسلامى خاصة الحروف العربية . (١٨٢ : ٢٤٠)

والفنان "صلاح طاهر" (١٩١٢ م -) الذى شارك فى إثراء الحركة الفنية منذ فترة طويلة جداً فهو فى طليعة الفنانين الذين تخرجوا من مدرسة الفنون الجميلة ، حيث التحق بها عام ١٩٣٠ م ، وتلقى دراسته على يد فنانين مصريين وأجانب أبدعوا فى مجالتهم الأكاديمية المختلفة ، ومن هنا كان من الطبيعى أن تظل النزعة الأكاديمية ذات السمة الانطباعية الممزوجة ببعض الملامح الكلاسيكية والواقعية ملازمة لأعمال صلاح طاهر حتى عام ١٩٥٦ م . ثم حاول بعد ذلك أن يغير من أسلوبه الفنى ليصبح أكثر عصرية ، وربما كان لتغيير المناخ السياسى والاجتماعى أثره عليه بصورة دفعته للبحث والتطور . من هنا نستطيع أن نتلمس بوادر ظهور التجريدية التعبيرية لدى الفنان " صلاح طاهر " الممتزجة بالتجريدية التشخيصية والتى سوف تأخذ مساحة وسيادة فى العديد من لوحات الفنان .

إن تجربة صلاح طاهر التعبيرية التجريدية أخذت فى التطور حتى وصلت فى السبعينات لدرجة المواءمة بين العمارة والتجمعات البشرية فى إطار العمارة الإسلامية والتى اتخذت إطاراً اسطورياً مثل لوحة (أمام المعبد) شكل (٩٣) ص (١٨٣) ذات الطابع البنائى . ومجموعة اللوحات التى أداها الفنان عن المجموعات البشرية تعد بداية لمرحلة مهمة فى فن صلاح طاهر ألا وهى مرحلة (التجمعات البشرية) (١٨٦ : ٢١٩ - ٢٢٢)

" وهنا يقول "جورج حنين" عن صلاح طاهر أنه " احتفظ في سعيه إلى العالمية بجوهره القومى بكل ملاءته واكتماله . وإنما لنجد في هذه الصور التشكيلية الأصلية أن القيم الجمالية التي توصلت إليها الفنون الفرعونية والقبطية والإسلامية قد أحتفظ بها ، والنتيجة النهائية لهذه اللوحات هي التعبير عن الشوق إلى المطلق ، وحرية لا تتكر قوانين الجمال " (٢٠٥ : ٨٧)

ومن هذا المنطلق يجب أن نسلط الضوء إلى أهمية الخط في مرحلة التجمعات لدى الفنان " صلاح طاهر " ، وربما يعود ذلك إلى فترة إدارته لمراسم الاقصر ، حيث اهتم بدراسة التصوير المصرى القديم والذي يمثل الخط فيه دوراً مهماً في صياغته ، بالإضافة إلى اهتمام الفنان بدراسة فنون الشرق والتي فيها يمثل الخط دوراً أساسياً في بنائها الشكلى ، وقد غلبت على الفنان استخدامه للخطوط المنحنية والدائرية للتعبير عن تجمعاته البشرية المرسومة على أرضية ذات طابع معمارى مركبة من خطوط مستقيمة رأسية وأفقية متعامدة، وقد استخدم الفنان الألوان الباردة كالأخضر والأزرق فى مواجهة الألوان الساخنة كالأحمر والأصفر ومشتقاتها رغبة فى خلق ديناميكية من خلال تفاعل تلك المجموعات اللونية .

" ونحن نستشف فى أعماله تلك العلاقة الجدلية بين الاشكال التى تتهدم وتلك التى تتولد فى نفس اللحظة .. كما أنه فى كثير من الأحيان يعتمد إعطاء الإحساس بأن الخطوط قد وضعت بسرعة وعشوائية ليضاعف إحساس المشاهد بالحركة والآلية . وهذا الأسلوب يجعل لوحات صلاح طاهر تحتفظ بقيمة حية دائمة كالتى تتميز بها الرسوم الخطية السريعة (الإسكتشات) ، هذا بالإضافة إلى استلهامه للتراث الإسلامى وتكوينات الارابسك بالذات ، باعتبارها تكوينات بنائية محكمة التركيب .. وقد أعلن الفنان أكثر من مرة أن الفن الإسلامى هو الأساسى القديم للفنون التجريدية الاوربية. " (٩٣ : ٣٢ ، ٣٣)

وعند تحليلنا لـ شكل (٩١ ، ٩٢) ص (١٨٣) ، وشكل (٩٣ ، ٩٤) ص (١٨٤) يمكن أن نلاحظ تجريدية الفنان صلاح طاهر التى استلهمها من تكوينات الارابسك والبناء المعمارى والحروف العربية الإسلامية .

أما الفنان " **عبد الرحمن النشار** " (١٩٣٢ - ١٩٩٩ م) ، فنجد من الفنانين الذين اتجهوا إلى التراث الإسلامى فى مصر ، كمدخل لتناول ومعالجة الفكر التجريدى فى إبداعاتهم، فقد أنتج أعمالاً تحمل مضامين فكرية وطريقة أداء جديدة ، وبصياغة تشكيلية مستحدثة معاصرة .

" لقد أضاف " النشار " إلى نظرية موندريان التي تقول : (إن الجمال الأسمى يكمن في النظام الهندسى فى أبسط أشكاله) .. نظرية أخرى تقول (إن المقابلة الدرامية بين ما هو هندسى وما هو عضوى هو الفكر الذى تدور فى مداره جميع الكائنات مهما بلغت من التعقيد الهندسى ، فرأى " النشار " أن الجمال هو الشكل البسيط الذى ينحصر داخل الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة وأكمل هذه الاشكال هو الشكل الهرمى الذى يوحى بالاستقرار والتكامل الجمالى معاً ، أما الشكل العضوى فهو تركيب معقد قوامه المنحنيات اللينة التى تشبه الأعضاء ذات الخلايا الرخوة التى من شأنها مضاعفة وتأكيد الانفعال الناتج من تعامل الاضداد سواء فى الشكل أو اللون أو الملمس ."

(١٩٨٠ - ١ : ١٠) شكل (٩٥ ، ٩٦) ص (١٨٥)

وتؤكد " نجوى العشرى " بأن أعمال الفنان فى التصوير ذات طابع مميز ، فهى متعددة المستويات فى تشكيلات هندسية مكعبة ومربعة ومستطيلة بمساحات لونية واحدة مسيطرة على مساحة اللوحة كلها ، وفى أجزاء من الاشكال الهندسية يلجأ الفنان إلى وضع رسومه الخاصة " بموتيفات " مستوحاة من التراث المصرى الإسلامى والقبلى والشعبى بطرق إبداعية تؤكد موهبة الفنان وقدرته الفنية العالية ، ويقول " عبد الرحمن النشار " من حيث إحساسى بالتراث فإنى أعكس حساً صوفياً شرقياً فى أعمالى ، وهى نظرة فلسفية تختلف عن نظرة الغرب للكون ، وأعتقد أن هذا فاصل دقيق بين الشرق والغرب ، فالغرب يرى أن الإنسان محور الكون ، ولكن نظرة الفنان الشرقى مختلفة تماماً فهو ينظر إلى أن الله سبحانه وتعالى هو محور الكون : (٢٠٣ : ٢٩)

ويقول: " مصطفى أحمد " لقد استطاع عبد الرحمن النشار فى معرضه الثانى عشر " نوفمبر ١٩٨٧ م " والذى أطلق عليه اسم " تجليات " أن يقدم الجديد فى فن التصوير الجدارى المعاصر ، وعندما عرض - من بين ما عرض - لوحاته الثلاثة الضخمة (الزرقاء والصفراء والخضراء) والتى أطلق عليها " النشار " " ملحمة الكون " شكل (٩٧ ، ٩٨) ص (١٨٦) ، فقد حقق فيها طموحاته وأقرب من إحدى أهم خصائص الفن الإسلامى ، وهى تزيين وتجميل العالم ، وإمتاع العين (٢٠٣ : ٢٧)

لقد صمم الفنان أسطح لوحاته التصويرية فى شكل مفردات تشكيلية بارزة أو غائرة على أساس من الشبكية المربعة والقائمة والمائلة والمنحنية ، واستخدم عدة متغيرات تشكيلية منها تنوع مساحات السطح البارز من حيث اختلاف ارتفاع البروز من مساحة إلى أخرى ، وقد اعتمد الفنان فى توزيع مفرداته التشكيلية على استخدام علاقته التماس والتراكيب لعلاقات تشكيلية بين مفرداته الهندسية ، مما يؤدى إلى إحداث التواتر والحركة على سطح اللوحة ، والذى أكد وجوده استخدامه لمستويات السطح المتنوعة بين المرتفع والمنخفض ، مما يؤكد البعد الثالث الحقيقى الذى تتميز به

لوحاته، مع تأكيده على ترابط أجزائها وتماسكها نتيجة علاقات التماس والتراكيب بين الأجزاء، ونتيجة لسيطرة مجموعة لونية على أعماله مما يساعد تعدد القيم الفنية وإبراز قيمة التناغم الشكلية واللونية والحركية " (١٠٢ : ٢٥٢)

ومن خلال تحليل شكل (٩٩) ص (١٨٧) لوحة " علاقة عضوية هندسية " رقم (٣٠٤) نجد معالجة جديدة للمربع فقد جزأه إلى مربعات داخل مربعات ، شاغلاً الفراغ البصري بمربعات متساوية ومختلفة ومتباينة ألوانها ، ونرى التوتر الناتج من عدم انتظام الأشكال من حيث مستويات أسطحها، فترى العين تناقض وتبادل الأمامى والخلفى والزائد والناقص ، والضوء والظل ، والعلوى والسفلى ، التى أوحى للفنان برفع وإبراز المربع عن أخيه التوأم من زواياه الأربعة، أو زواياه المتجاورة أو المتقابلة .

ومن خلال التكرار والتباين اللوني لا نجد بؤرة محددة مركزية داخل اللوحة لكى تتحرك حولها الأشياء، والفنان " النشار " يعتمد فى تشكيله على إسهام الخطة اللونية القائمة على التناغم والتباين، نتيجة لاستخدامه مجموعة الألوان الساخنة بدرجاتها المختلفة وبين الألوان الباردة بدرجاتها المختلفة . وداخل الأشكال الهندسية (المربع) نرى رسوم لتركيبات ذات أنسجة انسيابية عضوية، تنتظم فى تكوينات بعضها رقيق أو هلامى أو شاعرى والبعض الآخر خشن أو معقد أو صلب، وهذه التراكيب تمثل فى مجموعها الاستطراد النامى والانبثاق الحى لتوالد الطبيعة أو الحياة ، والهارمونى اللوني من توزيع الألوان وتباينها يوحى بعالم التصوف والشفافية الروحية ، كما نجد التناغم والتوفيق بين مساحات الغائر والبارز ، وما يقدمه من إحياءات حركية بتوتر السطح ... كل هذه السمات تتم من الوعى بالأساس المعمارى لفنون الحضارة العربية ، فهو يتعامل مع الفكر الإسلامى بعمق من خلال الحداثة والخبرة المتناسقة مع أسلوب التنفيذ . (١٥٣ : ٢٠٩)

ويقول الفنان " عبد الرحمن النشار " فى تقديمه لمعرضه الثالث عشر عام (١٩٩٦م - : من مقدمة كتالوج معرض الفنان) : بأن " التلاحم العضوى الموروث الثقافى وثقافة الغرب ، هو السبيل إلى محتوى إبداعى يجمع بين الأصالة وبين التحديث ... ، وعلى الفنان المعاصر أن يتبع فى إبداعه المنهج التجريبي. شكل (١٠٠) ص (١٨٧)

كما نجد " الفنان عمر النجدو " (١٩٣١ -) ، والذي يعد من الفنانين أصحاب التجربة الفنية المتعددة والأساليب ، وتعد تجربته مع الفن الإسلامى وخاصة مدرسة بغداد من أهم تجاربه الفنية حيث اتجه فى البداية إلى استلهام أشكال وحروف الكتابة العربية مع عدم اهتمامه بملامحها التقليدية ، كما قام بتحويلها إلى خطوط ودوائر متداخلة فى قوة، مستفيداً فى رؤيته هذه

من أشكالها الطبيعية التي تستجيب للتحوير، ويقول الفنان أن استلهامه للدائرة والمربع كمصدر لاستخراج أبجدية تشكيلية بمفهوم تأملى يتم من خلال :

- المعارف الجغرافية : الجهات الأربع، وهي من إحياء المربع وزواياه الأربعة .
- المعارف الكونية : كوكب الأرض الذى يغلب عليه كرة مستديرة أو دائرة .
- المعارف الآلهية : الكعبة المشرفة ، فهي مكعب كل وجه منه على هيئة مربع .
- المعارف الدينية : مناسك العبادات والطواف حول الكعبة على هيئة دائرة ، فالمربع والدائرة هم أصل للمكان والزمان . (١٢٩ : ٨)

ومن خلال رؤيتنا للأشكال الآتية: شكل (١٠١ ، ١٠٢) ص (١٨٨) ، وشكل (١٠٣ ، ١٠٤) ص (١٨٩) نتبين مدى استفادة الفنان عمر النجدي من خصائص وأساليب الفن الإسلامى فى استحداث رؤية تشكيلية معاصرة لأشكال حروف الكتابة العربية .

أما الفنان " يوسف سيده " : (١٩٢٠ — ١٩٩٤) ، فقد جاءت إبداعاته مختلفة تماماً، فالحروف عنده هي عناصر تشكيلية تتناغم فى محيط ابتدعه " يوسف سيده "... الحروف عنده تجسده نغماً موسيقياً برؤية جمالية وهي رموز تذكرنا بلعبة السجعة الشعبية أو هي إلهامات تخضع لقوانين التوازن والتوزيع فى ألوان مباشرة مختزلة ، لقد جسد " يوسف سيده " المجالات الجمالية التي تشكل الحروف المفردة وهو يستوحى أحياناً الاحجبة والتعاويذ من السحر الشعبي . (٢٠٠ : ٣٧)

ويتحدث " عز الدين نجيب " عن الفنان يوسف سيده بأنه " قدم لوحات ذات تشكيل خطى من خلال فلسفة جماعة الفن المصرى الحديث، هذه اللوحات تمثل (انتماءه إلى حضارة مصرية عربية. والعثور على صيغة فنية تجسد هذا الانتماء ، متحررة من قيود الفن الغربى) . (١١٩ : ١٢٨)

وقد كان تناوله للحروف العربية والكتابات بشكل موضوعى. " فلم يهتم الفنان بنقل الأنماط التقليدية والكلاسيكية للخط لعربى، بل استوحى أقرب الخطوط إلى الكتابات الشعبية الساذجة على جدران البيوت فى مناسبات الحج وغيرها ، وبالع ب شكل خاص فى حرف الألف واللام إلى أعلى ارتفاع ممكن عن بقية الحروف ليستخدمها فاصلاً إيقاعياً متكرراً فى جملة موسيقية وكذلك فى تحديد مساحات لونية متقاطعة أو متداخلة مما يقربها من زخارف قماش الخيامية الذى يستخدم فى السراياقات. " (١١٩ : ١٢٧) ، ففى شكل (١٠٥) ص (١٩٠) نلاحظ استلهام الفنان للأشكال الزخرفية، الألوان الصريحة المباشرة من الفن الإسلامى

كذلك فى شكل (١٠٦) ص (١٩٠) والتى عبر فيها الفنان عن فرحة النصر فى حرب أكتوبر (١٩٧٣ م) تعبيراً عن قضايا الوطن ومناسباته " وفيها وظف الحروف توظيفاً موضوعياً وليس جمالياً فقط ، فقد سعى إلى تكوين بعض الجمل المفيدة من مجمل الحروف والكلمات المتناثرة لترمز إلى معنى وطنى قومى مثل : جيش مصر ، السادات ، حطام العدو على أرض المعركة ، وعبور قناة السويس وتبدو غير مرتبة أقرب إلى التلقائية والتجريد ولكن يحكمها فى نظام بنائى يشبه نسق الزخارف الإسلامية كما تحمل رسالة وطنية، واستخدام الألوان المبهجة والساخنة فى مساحات صريحة تعبر عن فرحة النصر، وقد وزعها حول الجندى المصرى صاحب النظرة الثاقبة والتحدى ، كأنه هو صاحب هذه الكلمات، وهو لهذا يستلهم بعض سمات الفن الفرعونى والذى تصاحب فيه الكتابات الهيروغليفية الرسومات ، كما رسم بعض هذه الكتابات والرموز والتى تساوى فى معناها الحروف العربية ، وبنائه الشكلى وترديد العناصر وتكرارها جمع بين الإيقاع الشرقى المنظم وبين الهارمونية فى تصاعد دراماتيكي ، بصور بلاغية تعبيرية " . (١٥٣ : ٢٠٤) .

د - الفن الشعبى :-

الفن الشعبى من الفنون المحببة للنفس، فهى تعبر عن عادات ومعتقدات ومشاعر وأحاسيس كل الشعوب . فكل شعب له فنونه عامة وفنونه التشكيلية بصفة خاصة التى تتبع من ثقافته، وهى المتحف الحى لحضارته، وهى تعبر عن خاطر الجماعة بفطرية وصدق وتلقائية، لتؤكد على الروابط الأصلية للإنسان فى مختلف العالم، ولنا خير مثال لذلك المسابقات الدولية فى الرقصات الشعبية فهى مرآة صادقة لتنوع الفولكلور من بلد لأخرى من حيث الأزياء والموسيقى والغناء والحركات الإيقاعية للراقصين والراقصات.

وتعرف الفنون الشعبية التشكيلية بأنها " تلك الفنون الموروثة جيلاً بعد جيل ولها مكانة خاصة كفرع من الفروع الفنية التشكيلية الأخرى التى تثير الخيال وتملك الحواس وتتغلغل فى صميم الأوساط الشعبية بما لها من وقع طيب فى جماهير الشعب ومشاعرهم وهى بدورها تؤكد على العادات البيئية والتقاليد والأساطير التى تنبثق عن روح الجماعة " . (١٣٨ : ٢٤٤)

كما تعرف " عبة شوقى أحمد الجمل " الفنون الشعبية بأنها هى " النتاج الفنى شكلاً وتعبيراً الذى يمارسه الجماعة من الشعب صادراً عن وجدانها ونابعاً من ذاتها وتقاليدها الموروثة.

والاصطلاح العالمى لهذه المعانى هو لفظ من مقطعين فولك - لور، وقد وضع مجمع الفنون الشعبية مقابلاً لها كلمتى المأثورات الشعبية وحدد مركز الفنون كلاهما إلى الأدب الشعبى الموسيقى الأغاني الشعبية الرقص الشعبى والفنون التشكيلية الشعبية .

ويقول " بدر الدين أبو غازي " أن (قوام الفنان هو حساسيته وصدقته لنفسه أو تمثيله لروح عصره وبيئته) ، فكل انسان شخصيته وسماتها الخاصة التي تؤثر في فنه الشعبي، لذلك فهو انعكاس لبيئة الفنان ويمثل أصالة، فالفن الشعبي بذلك مصدر تأثير مهم على الفنون التشكيلية، فقد يؤثر على الفنان المصري بعض الاشكال المستخدمة في حياتنا اليومية مثل شكل الإناء أو الإبريق وعروسة المولد، والقط الفرعوني وهذه الأشكال تعطي وحياً للفنان فيجعلها عنصراً من عناصر تكوين اللوحة ". (١١٤ : ٣١)

(١- هـ) - ماهية التصوير الشعبي :

التصوير الشعبي هو فن من فنون التراث، كان طول تاريخ مصر الفرعونية، والقبطية، والإسلامية، يسير جنباً إلى جنب مع الفن الرسمي. ففي الأحياء الشعبية أو الريف يستمتع الرائي بالرسوم الفطرية الجميلة التي يرسمها الفنان الشعبي على جدران ووجهات منازل الحجاج . فيكتب عبارات التهئة بالحج بجانب التعبير عن موكب الحاج على جدران منزله مثل (حج مبرور وذنب مغفور)، كما نجد أيضاً على جدران بعض المقاهي الشعبية رسوماً تمثل أبو زيد الهلالي وغيره من الأبطال الذين عاشوا في مخيلة أبناء الشعب ونالوا اعجابهم بمواقفهم البطولية . والمتأمل لتلك الرسوم السابقة، سيجد انطلاقة وحرية، كما سيجد - أيضاً - تعبيراً صادقاً غير مقيد بالمقاييس المدرسية التقليدية، ولكنه تعبير صادق عن أحاسيس الفنان الشعبي التي هي في الواقع ترجمة صادقة لمشاعر الناس وأفكارهم وأدائهم . (١٠٣ : ٣١)

ويتفق كل من " أكرم قانصو " (١٩ : ١٥) ، " عبد الرحمن عطية بسيوني " (١٠٣ : ٣٢) على أن التصوير الشعبي هو " فن فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال والفنان الشعبي يتمتع بثقافة عالية ، وأنه مجموعة من الخطوط والألوان، فالأشكال مرسومة بمواد سهلة ميسرة، إنه فن غنى بالرموز والدلالات يعبر عن روح الجماعة ويتفق مع زوقها، وهو فن وظيفي غايته إما جمالية بقصد تزيين البيوت والحوانيت والأواني، والجسد (الوشم)، وإما علاجية بقصد الاستشفاء من بعض الامراض، أو سحرية بقصد طرد الارواح الشريرة وتجنب اصابة العين ، أو دينية بقص العبادة فمواضيعه دائماً تدور حول السير الشعبية والدين والتاريخ والزخرفة "

ويذكر " صفوت كمال " بأن الفن الشعبي " يعطي الحياة طابعاً مميزاً جمالياً وحضارياً، ويقوم في نفس الوقت بتأكيد الرابطة الأصيلة للإنسان في تكامل التعبير عن وحدة الفكر والوجدان وتكامل المزاج النفسى في صنع الحياة على أرضه " (١ : ١٨٦)

(د - ٣) - التصوير الشعبي وعلاقته بالفولكلور :

ربط بعض العلماء علم الفولكلور بالتراث الشفهي، والبعض الآخر ادخلوا عليه المأثورات المادية معتبرين أنه لا فرق بين التراثين الروحي والمادي، فهما ركنا الثقافة الشعبية .
إذاً هناك نقاط تقارب بين الفولكلور والتصوير الشعبي، لكونه أحد عناصر المأثورات المادية. فكلاهما متوارث عن الأجداد، ونابع من روح الجماعة. وكثيراً ما تراهما متكاملين من خلال وجود الرسوم والزخارف الشعبية على الأزياء والصناعات اليدوية، ولتوضيح الصورة أكثر لابد من عرض بعض المفاهيم العربية لعلم الفولكلور.

فيعرفه " فوزى العنتيل " بأنه " هو ذلك الجانب من ثقافة الشعب، الذي حفظ شعورياً أو لاشعورياً في العقائد والممارسات والعادات والتقاليد المرعية الجارية في الأساطير وقصص الخوارق والحكايات الشعبية والتي لاقت قبولاً عاماً ، وكذلك الفنون والحرف التي تعبر عن مزج الجماعة وعبقريتها أكثر مما تعبر عن الفرد ، هو التراث الذي ينتقل من شخص إلى آخر وحفظ عن طريق الذاكرة ، أو الممارسة أكثر مما حفظ عن طريق السجل المدون .

كما تعرفه لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية المصرية بأنه (هو الإنتاج الفني شكلاً وتعبيراً ، الذي تمارسه جماعة من الشعب ، صادراً عن وجدانها ونابعاً من ذاتها وتقاليدها المتوارثة) .. إذاً هناك نقاط تقارب بين علم الفولكلور والثقافة المادية باعتبار أن التصوير الشعبي هو أحد المأثورات المادية . فإن لم يكوناهما الفولكلور أو جزءاً منه ، فهما على الأقل مظهر من مظاهره ، يحملان عادات ، وتقاليد ، وطقوساً ، ظاهرة من خلال الرسوم والزخارف على بعض نماذج.

هذا مع العلم أن العرب ادخلوا في تحديد مفهوم علم الفولكلور الثقافة المادية من صناعات وحرف وفنون لها زخارفها الخاصة . يهمننا أن نوضح هنا أن مصطلح (فن شعبي) لم يكن معروفاً عند العرب لأن هذه الفنون كانت تدرج على هامش العلوم المعترف بها . وكانت تذكر في كتب الآداب والتاريخ واللغة، ولكن بعد منتصف خمسينيات هذا القرن عرف العالم العربي (علم الفولكلور) معرفة عصرية ، فرأى بعض العلماء من الأجدى تحديد معنى تلك الآثار الشعبية بمصطلح (فولكلور) وآخرون فضلوا كلمة " (التراث الشعبي) وبعضهم استخدم (المأثور الشعبي) ومنهم من اختار (الفنون الشعبية) . (١٩ : ١٦ ، ١٧)

(هـ - ٣) - التصوير الشعبي وعلاقته بالرسم البدائية :

كثر الخلط حول مفهومي التصوير الشعبي والرسم البدائية ، فالبعض يعتبر أن لكل منهما مفهومة ومميزاته ، والبعض الآخر يعتبرهما فناً واحداً لافصل بينهما. ولكن المفهوم الأول هو السائد ، وهذا واضح من خلال آراء بعض العلماء الذين عالجوا هذه النقطة تحديداً .

" فالعالم " أندريد ليبروا جوران " يعارض رأى "آدم Adam " في كتابة " البدائية Primitive " والذي يعرف الفنون الشعبية على أنها بدائية . فقال (إن هذه غلطة كبيرة لأن هذه الفنون قد مرت بتطور يعادل في طوله تطور الفنون الغربية . ويرى "عبد الغنى الشال" أنه (من الأخطاء الشائعة أن يقال عن الفن الشعبي أن فن بدائي، وذلك لأن لفظ بدائي له مدلول تاريخي، ويرتبط بالحضارات الإنسانية الأولى) . فالفنون البدائية هي فنون ما قبل التاريخ ، فنون المجتمعات التي عاشت على الصيد وجمع الثمار، أما الفنون الشعبية فهي فنون الفلاحين والمجتمعات الزراعية. إنها الفنون التي عبرت عن مرحلة التاريخ المعلوم لنا ، والتي بدأت بعد انقضاء عصور التوحش " . (١٨ : ١٩)

وتضيف "عبلة شوقي الجمل " بأن " الفن الشعبي به الكثير من الصفات المشتركة بينه وبين الفن البدائي وعند تعريف الفن البدائي نجد أنه " ذلك النوع من الإنتاج والتعبير الذي أنتجه الإنسان الأول من الأجيال السحيقة إلى العصور الحجرية المبكرة ، وفيما قبل التاريخ " . (١١٤ : ٣٢)

ويمكن إيجاد الصفات المشتركة بين الفن الشعبي والفن البدائي فيما يأتي :

- " توافر البساطة المحببة واهمال المنظور البصري والأشكال الوصفية المألوفة .
- الاحتفال بروح البيئة بمفهوم العين المجردة الغير ناقلة .
- شيوع الوحدات الهندسية وتغليب المنطق الزخرفي ومراعاة عنصر الاختزال الذي يؤكد عناصر الجمال .
- الالتجاء إلى المظهر التسطيحي والاعتماد على تكوين المساحات اللونية المحددة وإلغاء التدريجات الظلية .
- اللجوء إلى التشويه في بعض الوحدات خروجاً عن المشهد الواقعي، لتأكيد الذاتية والفردية المتميزة لإحكام النماء والتعدد والابتعاد عن المظهر الثابت والقالب المحفوظ والنخمة الواحدة .
- كثرة العلامات الرمزية التي تتجلى في الوشم والتي لها دلالتها العميقة والمعنى البديل .

- تحديد بعض العناصر التشكيلية بخطوط خارجية لبلورة هذه الاشكال وحصرها وتركيزها. ومن خلال هذه السمات الرئيسية التي تتسم بها الفنون الشعبية ، أو العلاقة القوية بينهما وبين الفن البدائي تتأكد وجهة النظر في معرفة ماهية الفنون الشعبية من حيث ذاتيتها وتفردا دون غيرها، فهي تعتبر أصل الفن في المجتمع بما تحمله من رموز وتلقائية تؤثر على الفنان في العصر الحديث. (١١٤ : ٣٣)

(د- ٤) - التصوير الشعبي وعلاقته بالفن الفطري :

تمتاز الرسوم الفطرية بمعظم خصائص التصوير الشعبي، ويعيش الرسام الفطري نفس حياة الرسام الشعبي، كما أنهما يتمتعان بمقدرات وإمكانات عضلية وعقلية واحدة. ألا أنه يمكن الفصل بين الحالتين، حيث إن الرسوم الفطرية تعبر بالوصف الدقيق عن مشاهد الحياة داخل المجتمع بخلاف الرسوم الشعبية المرتبطة بالاستخدام الشعبي . (١٩ : ١٨ ، ١٩)

(د- ٥) - العناصر الرمزية في الفن الشعبي :

العناصر الرمزية الشعبية نابعة من أصل بيئة الفنان ، كما أن الفكر الشعبي السائد في المجتمع والظروف المحيطة بالفنان هي التي تشكل إنتاجه الفني الذي يقوم على علاقة الفنان بما حوله من مفردات ورموز قديمة ينشأ عليها ويعتقد فيها .

" كثيراً من الرموز الشعبية ما تتجه إلى الهندسة البحتة، حيث يلخص الفنان الشعبي خطوط هذا الرمز داخل طابع هندسي أي يقوم بعملية تجريد للشكل ، وربما كان لعمليات التنفيذ أثرها في ذلك فيتحول الأسد والحمام والجمال والزهرة والشعبان .. إلخ إلى علاقات تشكيلية وخطوط هندسية .

ولكل رمز عند الفنان الشعبي يحمل معنى متصلاً بحياته وتقاليده ومعتقداته، فالسمك يرمز لوفرة النسل، والكف رمز الحسد، والاسد رمز للشجاعة، والحمام رمز للسلام، والسفينة رمز للسفر، والنبات رمز للرزق، والأفعى لها صفات مقدسة فهي ترمز للحماية، والنخيل رمز يدل على الإخصاب، أما السيف فهو يرمز للبطولة والانتساب إلى الملك. وجميع هذه الدلالات لها إمدادات وجذور عميقة في حياة المجتمع الشعبي. كما أن هذه الرموز لا تقتصر فقط على الجانب العقائدي، أو الجانب الديني، وإنما أيضاً تستغل لبعض الأغراض التهكمية أو الإشارات التوجيهية من خلال ما تحمله من صفات النقد اللاذع، أو النقد الخفيف بتفكير ذاتي للفنان وتصوره للأحداث والظواهر الاجتماعية والسياسية وغيرها " (١٣٨ : ٢٤٩)

(د-٦) - مجالات التصوير في الفن الشعبي :

ترجع جذور التصوير الشعبي في مصر إلى القرن الميلادي، أي مع بداية تمرد الشعب المصري على كل ما يمت إلى الأساليب الرومانية، واستمر هذا الفن محتفظاً بتقاليده القبطية حتى العصر المملوكي، حيث تكونت له شخصية تغلب عليها مظاهر الطابع الإسلامي والعربي. (١٩ : ١٩)

ويمكن تلخيص مجالات التصوير في الفن الشعبي والتي أتفق عليها كل من " عبد الرحمن عطية بسيوني" (١٠٣ : ٣٣ - ٤٣)، و"أكرم قانصو" (١٩ : ٢٠ - ٢٦) في النقاط الآتية:

- ١- مجال التصوير على الحائط .
- ٢- مجال الرسوم المطبوعة على الورق .
- ٣- مجال الرسوم على الجلد البشري (الوشم) .
- ٤- مجال التصوير على الجلد الحيواني .
- ٥- مجال التصوير على الفخار والخزف .
- ٦- مجال التصوير على النسيج .
- ٧- مجال التصوير على الخشب .

(د-٧) - السمات التشكيلية للتصوير في الفن الشعبي :

من خلال ما سبق يمكن التوصل إلى أهم السمات التشكيلية التي تميز بها التصوير في الفن الشعبي والتي أشار إليها " فكرى محمد عكاشة " وهي كالآتي :-

- من أهم سمات الفن الشعبي البساطة والتلقائية والسذاجة لأنه فن نبت ونبع من وحي طبقات بسيطة غير مثقفة ومن أجله وبتقاليد مورثة تمس حياته وعواطفه وأحاسيسه وانفعالاته .
- يرتبط الفن الشعبي دائماً بالجانب التطبيقي وينبع من الرغبة في إضافة اللون والرقعة للأشياء التي تستخدم في الحياة اليومية مثل الملابس والأقمشة والأثاث والأواني والسجاد - وهذه الأشياء التي قد نستمتع بها كقيمة فنية، يظل حكم الرجل الشعبي عليها خاضعاً لمدى تأديتها لوظيفتها أولاً، أما القيمة الفنية فمتممة لها .
- يميل الفن الشعبي للتجريد لخضوعه لإمكانية الخامة وطريقة الصنع نفسها، مثل تحكم نوع الخيوط والأنوال في النسيج، أو لرغبة الرجل البسيط في إعطاء أثر أقوى، بتغيير أشكاله عما هي عليه في الطبيعة، تأكيداً للغرض الذي يصبوا إليه ألا وهو أن يجعل عالمه، مزيّناً فيمكنه العيش فيه سعيداً بدلاً من حصر إبداعه في محاكاة واقع حياته الجافة الذي يفرغه .

- عدم قابليته للتغير السريع، فالرجل البسيط باق بعواطفه واستجابته للحياة على مدى كل زمان ومكان، والرجل الشعبي بمنجاة من القلق وعدم الرضى الذى قد يدفعه للتجربة وللتقليد السريع مثل الرجل الذي يحترف الفكر والثقافة والفن التشكيلى والتجديد لديه يرتبط أصلاً برغبته فى سد احتياجاته وتجميل حياته دون ارتباط بقضايا مركزية أو رمزية معقدة لا تمت له . وتؤكد فنه باستمرار تقاليد متوارثة ، فهي لا ترتبط بتغير المثاليات والافكار، لذلك نرى بعض الاوانى المستخدمة فى ريفنا وصحرائنا الغربية تحمل نفس الزخارف أو النسب والأشكال التى كانت عليها الأوانى فى المرحلة اليونانية الرومانية أو ما قبل وبعد ذلك .

- اختفاء اسم الفنان وذوبانه فى الجماعة .

- المغالاة فى التعبير عن الشخصية المميزة فى هيئة بارزة تتجاوز النسب الطبيعية كما فعل الفنان المصرى القديم .

- مصاحبة الكتابة غالباً مع رسومه وتعبيراته الفنية .

- زيادة تأكيد الرسوم بتحديداتها بخط ملون قوى يؤكد شكلها .

- تفاعل الفنان مع خامات البيئة كالأصواف والأخشاب والطينات والأحجار والبوص والجريد والعاج وغيرها فى خلق متنوعات من الأشياء الجميلة تظهر أيضاً هذه التتويجات الجميلة على أغطية الفرش وقطع الأقمشة وسروج الدواب والحلى وغيرها من الخامات العديدة. وقد ارتبط الفنان الشعبى بالإنتاج اليدوى وبعيداً عن ميكانيكية الآلة.

ودائماً نرى أن الفن الشعبى يتجه إلى الاعتزاز بالبطولة وتمجيدها واعتبار أبطال القصص الشعبية هم المثل العليا لكل شاب، وكانت قصص أبو زيد الهلالي وعنترة بن شداد، والفارس كل منهما يمتطى جواده وقد أستل سيفه البتار، نجدها رسماً على جدران القهاوى الوطنية ووشماً على أزرع الشباب .

والتصوير الحائط وبخاصة ما كان منه معبراً عن سفر المحمل أو عودته، وكذلك أعمال الكليم والحصير والسلال وأوانى الفخار من أزيار وأباريق وقلل مزخرفة ومزينة بالأشكال الهندسية المحفورة أو بالطينات الملونة، وأعمال التطريز على الملابس، والحلى وعرائس المولد والحصان وعليه الفارس والقلعة وعليها الأعلام. كل ذلك من الفنون المتوارثة المنحدرة إلينا من آلاف السنين وهى تعكس أشكالاً وموضوعات مستمدة، من التراث أو من الأسطورة أو الحدوتة أو من ذكريات غامضة تسلفت عبر سنوات طويلة منحدرة من جيل إلى جيل تعرفها وقد لاتعرف مدلولها .

وبسبب صدق وأصالة الفن الشعبى فإن الفنانين كانوا ولا يزالون يسعون إلى استلهامه، ثقة من أن أصوله مضمونة الجذور نابعة من الأرض والتقاليد والتراث ومن حاجة الإنسان العادى للحياة والأمن والحب ومن خلال رؤيتنا للأشكال الآتية :

شكل (١٠٧ أ ، ب) ص (١٩١ ، ١٩٢) ، شكل (١٠٨) ص (١٩٣) . وشكل (١٠٩ ، ١١٠) ص (١٩٤) ، وشكل (١١١ ، ١١٢) ص (١٩٥) وشكل (١١٣ ، ١١٤) ص (١٩٦) ، وشكل (١١٥ ، ١١٦) ص (١٩٧) . يتضح لنا بعض العناصر والوحدات الزخرفية والرسوم الجدارية والبطولات الشعبية الخاصة بالفن الشعبى والتي تميزه عن غيره من فنون الحضارات الأخرى .

(٨ - د) - مظاهر استلهام الفن الشعبى عن أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين :

إن فى العصر الحديث خلاصة التطور الحالى للفن فى مصر وغيرها من الدول، من أهم روافد الفن هو تأثير الفنان بإمكانات بيئته التى عاش فيها وشارك فى المظاهر الاجتماعية والعلاقات بين الأفراد وخرج منها بأعمال فنية معبره عن هذه البيئة، وهو من خلال هذه الأعمال يمكنه الوصول إلى العالمية، حيث يستطيع طرح القيم الشعبية الأصيلة فى بلاده على مستوى الدول الأخرى، لذلك فإن التراث الشعبى له أهمية كبيرة، فهو يعد الخاصية المتفردة والمميزة لكل شعب عن الآخر. وهو مصدر الإلهام للكثير من فنانى العصر الحديث فهناك من استعمل الرموز الشعبية بما لها من مدلولات نفسية فى المجتمع وهناك من عبر عن مظاهر الاحتفالات الشعبية المختلفة بأساليب مختلفة .

وكل فنان له وجهة نظره فى التعبير عن هذه المورثات الشعبية التى تعيش فى نفوس المصريين، حيث أنها تتدخل فى المعتقدات الشعبية، مثل ظاهرة الخوف من الحسد والعين الشريرة، وعمل الاحبة والطلاسم لإبعادها، والفنان يتعايش مع هذه المعتقدات ويتأثر بها، فهى من الأشياء التى عايشها فى بيئته فأصبح جزءاً منها وعبر عنها، وفى أحيان كثيرة قد نجد بعض الرموز الفرعونية التى مازالت لها الأثر وتستعمل لدى الكثير من الفنانين مثل مفتاح الحياة، أو غيره من الرموز التى لها دلالات خاصة ولهذا فإن التراث الشعبى منبع أصيل يبحث عنه الفنان فى العصر الحديث وتتأثر به أعماله وذلك على المدى البعيد . ويتبين ذلك فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين مثل (حلمى التونى ، سعد زغلول ، عفت ناجى ، محمد ناجى)

فنجد الفنان . " حلمى التونى " (١٩٣٤ -) والذى ولد بحى السيدة زينب بالقاهرة عام ١٩٣٤م، وقد كان لهذه المؤثرات الاجتماعية تأثيرها البالغ على شخصيته الفنية. أدى ذلك إلى جنوح الفنان إلى الموضوعات الشعبية وموتيفاتها .

وحينما اعتمد "حلمى التونى" على الرموز الشعبية كلغة تشكيلية والحلم البسيط البرىء الذى تتضح به الرموز لم يعتمد معها على ملامح (أبو زيد الهلالي، والزناتى خليفة،... وغيرها) من الحكايات بل ابدع اساطير جديدة وأحلاماً تتفق مع مفاهيم العصر وإيحاءاته. لذلك أضاف إلى التراث تراثاً وأدخل عليه تعديلات جمالية .

فلوحاته تتسم بالجدية والنظرة الفلسفية بالرغم من مظهرها البسيط الذى قد يذكرنا برسوم الأطفال وبالرغم من المسحة الطفولية التى تصبغ أعماله، وبساطة الخطوط الألوان والتكوينات فهى تضفى علينا ضرباً من البهجة والمتعة الاستطيقية، وتشملنا بأجواء حالمة خيالية تجدد من نشاطنا، وتمدنا بمزيد من الطاقة الروحية، فهى تجمع بين الموقف الجمالى المتأمل والفرجة المسرحية والإنصات إلى الملاحم الشعبية على أنغام الرباب في المقاهى القديمة .

وهذا يرجع إلى قدراته غير العادية التى اكتسبها خلال مراحل النمو الأولى حيث كان في حياته وشبابه يهوى الموسيقى ويعزفها على آلتى القانون والجيتار، ونستطيع بعين الخبير أن نكشف الصلات الحميمة بين تشكيلاته وبين الروح الموسيقية وإيقاعاتها . (١٨٢ : ٢٠١ - ٢١٢)

ويضيف " فاروق البسيونى " (١٣٣ : ٩٧ - ١٠١) بأن الفنان "حلمى التونى" استطاع تحقيق رؤية فنية خاصة، جمع فيها بين الوعي بلغة الشكل التعبيرية المجردة، وفانتازيا الزخرفة المثيرة بصرياً، واستلهامات التراث الشعبى المصرى بجانيه الواقعى والمثولوجى معاً، كما أن تسطيحه المتعمد للأشكال واستخدامه للخطوط الكثيرة اللينة والمنتظمة في هيئة زهور وأغصان وطيور محلقة وأهلة ونجوم. قد أضافت قدراً عالياً من الحيوية البصرية على الأشكال وأخفت ذلك التسطيح المتعمد لمساحات اللون تحت عالم (يشغى) بحيوية عالية .

والواقع أن الفنان " حلمى التونى " لم يصل لذلك القدر من التلخيص البليغ للأشكال هكذا فجأة، وإنما مر بمراحل تقنية متعددة أتاحت له الانتقال من التعبيرية ذات الحس السريالى نحو التلخيص الأقرب إلى التجريد. وقد مر الفنان بثلاث مراحل رئيسية في تجربته الفنية وهى :

- المرحلة الاولى :

والتي تمثل فترة الانتقال المنطقى من فترة التدريب الاكاديمية واكتساب المهارات الأدائية والتقنية نحو الفن القائم على لغة الشكل وعلاقات الضوء بالظل والكتلة بالفراغ الإيهامى المحيط، وتقنيات معالجة السطوح واللون بقيمه التعبيرية المختلفة ، وفي تلك المرحلة قدم أعمالاً فنية تنتمى إلى عوالم تعبيرية ذات حس ميتافيزيقى استلهم فيها أشكال طيور بوجوه نساء أو فتيات صورهن بظهورهن سائرات نحو أفق لانهاى .

- المرحلة الثانية :

وفي هذه المرحلة ينتقل " حلمى التونى " من هارمونية اللون إلى تناقضه، ومن التحوير عن الطبيعية مباشرة إلى استلهاام الرسوم الشعبية، ومن الموضوعات المتأرجحة بين الواقع والميتافيزيقا إلى الموضوعات المستمدة من حكايات الجن وأساطير البطولة وقصص العشق الشعبية، واستطاع فى هذه المرحلة أن يترك العنان للفطرة والتلقائية مع، كى تحدد ملامح الأشكال فى حرية عالية، اختلط فيها التسطيح المقصود بالإيهام بالبعد المنظورى، وتحرر اللون ليصبح أداة تعبير، وقد رسم فى تلك المجموعة عنتره بن شداد، وأبا زيد الهلالي ورسوم الوشم والأسد حامل السيف والسمة الرمز الشعبى للخير والزهور الناصعة المبهجة . شكل (١١٧) ص (١٩٨) وشكل (١١٨ ، ١١٩) ص (١٩٩)

- المرحلة الثالثة :

أما المرحلة الثالثة فى تجربته الفنية، فتبدو كالانتقال من حدة التعبير إلى الغنائية الشاعرية التى وضحت فى ذلك التناول الآدائى البسيط الذى امتلأت فيه السطوح بآلاف النقاط المتجاورة والملونة بعديد من الألوان المتناغمة دون تناقض، قربه من بعضها فى درجة نصوعها. وفى تلك المرحلة يواصل استلهاامه للتراث الشعبى ولكنه لا يتوقف إزاء الموثيقات ورسوم الوشم وإنما يتجاوز مجرد استلهاامها، مقدماً ما يوازيها من موضوعات رمزية، فرحة مليئة بالنساء حاملات الاسماك رمز الخير شكل (١٢٠، ١٢١) ص (٢٠٠) .

والفنان " **سعد زغلول** " (١٩٥٤ م -) الذى قضى ثلاثين عاماً أو أكثر فى التجريب والبحث لإيجاد صيغة تشكيلية تحافظ على الشخصية المصرية والهوية العربية . وهو يعد "من الفنانين الذين لهم جمالية خاصة بهم، فهو يستقى من واقع مجتمعا وروحنا الشعبية الأصيلة ليصل بين الجذور وروح العصر، لقد كان اهتمامه بالبيئة الشعبية التى يعيش فيها - مسقط رأسه أسيوط بجنوب مصر - التى تتميز عن غيرها من البلاد الأخرى بثراء فنونها الفلكلورية - حيث تناولها الفنان فى موضوعاته العديدة التى تصور الحياة الشعبية فى الأزقة والحوارى بأطفالها، والاحتفالات الشعبية كالمولد، والأعياد، والسبوع، والطهارة... وغيرها، من الموضوعات التى تعبر عن مشاركته فى التعبير عن واقع البيئة التى يعيش فيها". (١٥٣ - ٢١٨) شكل (١٢٢) ص (٢٠١).

ويذكر " عادل ثابت " (٩٩ : مقدمة كتالوج معرض سعد زغلول ١٩٩٩ م) بأن الفنان "سعد زغلول " يتمتع بحس عال يانطق كل ما حوله بعين الفنان الباحث ليعيد صياغته تشكيلياً بأسلوبه الذى لا تكاد تراه حتى تتعرف عليه من وسط مئات الأعمال الفنية الأخرى، فهو يهتم منذ نعومة أظفاره بالبيئة الشعبية ويعبر عنها أصدق تعبير، فقد عاش وعاش كل هذه المفردات والعناصر فى

مسقط رأسه (اسيوط) والتي تتميز كثيراً عن غيرها من البلاد الأخرى بثراء موتيفاتها الفلكورية. اختزن الفنان كل هذه الرسوم وراح يعبر عنها في جراءة وبساطة، دونما تكلف فجاءت أعماله تحمل الشحنة العاطفية التي تجعلك تقترب منها، وتتعاطف معها ولا تترك أى عمل منها إلا بعد أن تكون قد وصلت إلى أغوارها دون ملل "

فعند رؤيتنا لشكل (١٢٣) ص (٢٠١) لوحة " السبوع " نجد الفنان " سعد زغلول " يصور احتفالية شعبية تؤدي طقوسها الخاصة بالمولود الجديد، وفي هذا العمل صور أم المولود وهي تخطو فوق وليدها الموضوع داخل الغربال في لفته أو ثوبه الأبيض، والمعروف أن هذه الطقوس تقوم بها الأم سبع مرات ذهاباً وإياباً، وفي كل مرة تقوم النسوة التي تحتفلن بالسبوع بالزغاريد والتهليل والأغاني، ونلاحظ في شخوصه صفة الطفولة، فقد طبع الفنان بأسلوبه على لوحاته التعبير الهزلي أو القريب إلى الرسوم الفلكورية، فنرى تكتيل جسم شخوصه مع ضبط النسب، وتكوينه للعمل رصين ومحكم، حتى أننا نحس بأن مجموعة النساء خلف أم المولود كأنهن كتلة واحدة، وهو ما يعبر به الفنان على التضامن والروح الاجتماعية في الحارة المصرية وترابطهم في كل حياتهم، ولمسات الفنان اللونية غنية باللون ذات سمات واضحة الاتجاه والتي تؤكد على تحديد وإبراز شكل الأجسام ومعالمها، وقد عالج الفنان خلفية التكوين بلون ساخن يحيط بمجموعة العناصر، حيث يبرز الشكل الأساسي ويخدمه، واللون هنا يحمل المعنى الرمزي للفرحة والبهجة ليعايش الجو العام للموضوع ونشعر بأن الضوء من داخل العناصر نفسها . (١٥٣ : ٢١٨)

أما الفنانة " عفت ناجي " (١٩٠٥ - ١٩٩٥ م) والتي تعد واحدة من علامات الفن التشكيلي المصري الحديث فهي في طبيعة من استفاد من الفن الشعبى في الفن التشكيلي كمصدر لإثراء الرؤية الخاصة بها، فقد استطاعت بأسلوب فنى معاصر جدير بالبحث والتأمل أن تعكس رؤية جديدة ومثيرة في استلهام التراث، حيث أنها " اتخذت منحى زخرفياً يعتمد على (الموتيف) الشعبى كوسيلة للتعبير ". (١٢٠ : ٩٣)

ولا ينبغي أن نتحدث عن فن " عفت ناجي " منفصلاً عن التأثير البالغ لشقيقها الفنان المصور " محمد ناجي " وزوجها الفنان " سعد الخادم " اللذان قدما لها مساعدات ثقافية وفنية في مجال الفنون الشعبية أدت إلى تنوع مصادر الرؤية التراثية لدى الفنانة. (٢٢ : ١١٣)

" فبينما يركز " سعد الخادم " تدريجياً على البحث والتنظير لعبقرية الفنون الشعبية تنطلق " عفت ناجي " في ابتكار أشكالها وتكويناتها مستوحية رؤاها من مخزون التراث الشعبى، ومن فنون الحضارات المغايرة، مستعينة بالكتب التراثية حيث تنتزع بعض صفحاتها وتلصق قصاصات

منها على سطوح لوحاتها، التي تشكلها في عفوية ضارية وبألوان عنيفة متأججة، لكنها في الوقت ذاته محكومة بحسابية رياضية صارمة تستند إلى أشكال ومحاور هندسية .

كما تضيف الفنانة " عفت ناجي " إلى مسطحاتها بعض المجسمات المختلفة، والتي أغلبها من العرائس والدمى والكرانيش الخشبية القديمة والأقمشة الملونة، فتتحول اللوحة إلى شيء يتجاوز الأغراض الذاتية، أو الزخرفة إلى احتفال شعبي فطري بهيج، وهي بذلك تحيي أسلوباً معروفاً في الفن المصري القديم برؤية عصرية تجمع بين الإنسان والآلة والرموز الشعبية والعلامات السحرية، كما كانت المجسمات الجدارية الملونة فوق المعابد القديمة تجمع بين الإنسان والآلهة وطقوس الدفن. " (١١٧ : ٩٩ - ١٠١) شكل (١٢٤ ، ١٢٥) ص (٢٠٢)، شكل (١٢٦) ص (٢٠٣)

من هنا كانت البداية الحقيقية لمعرفة " عفت ناجي " عن قرب لجماليات هذا التراث الشعبي العريق، وكيف يمكن أن يؤثر في مجال الفنون التشكيلية الحديثة برؤى عصرية تثرى وتلهم عقول الفنانين .

ولم ترتاد " عفت ناجي " عالم السحر والرموز وحده، وإنما استهوتها مشاهد من الطبيعة في الصعيد، حيث بلاد النوبة، بما فيها من رموز تمتد جذورها ومعانيها وأشكالها في أعماق التاريخ، وذلك من خلال قيامها برحلة بصحبة زوجها الفنان " سعد الخادم " رائد الفنون الشعبية . وقد كانت لهذه المرحلة أثر عظيم على إبداع الفنانة " عفت ناجي " لعدد لا يستهان به من اللوحات الصريحة المتعلقة بموضوع النوبة شكل (١٢٧) ص (٢٠٣)، حيث كانت تتناول بالرسم والتلوين واستلهاً الرموز السحرية والأنماط الشعبية عدداً من تصميمات البارز والغائر والتي كان يشرف على تنفيذها زوجها الفنان " سعد الخادم " (٢٢ : ١١٤)

وأخيراً الفنان " محمد ناجي " (١٨٨٨ - ١٩٥٦ م) . والذي يعد من أهم من دعى إلى الفنون الشعبية والدفاع عنها أثناء وجوده في باريس عام (١٩٢٩ م) حيث ألقى خطاباً بالفرنسية، دافع فيه عن فن بلده وبخاصة فنونها الشعبية وواجب تقديرها والنهوض بها، وفي ختام كلمته يقول: (إنى أود أن أعبر عن أملى ورجائى في أن تستعيد فنوننا الشعبية سابق حيويتها ونشاطها ولاسيما بعد ما لاقتته من عنت بسبب ترفع بعض مواطنينا الذين يأنفون من كل ما هو شعبي، ويفضلون عليه الفن الدخيل، وإن كان الشعبي كما سمحت لنفسى أن أعرفه.. هو الصورة التي يتجلى فيها أحاسيس كل شعب وقوة إدراكه الخاصة، والتي يعبر بها عن مشاعره المكنونة فيخرجها إلى حد الوجود في صورة تشكيلية أو موسيقية، وأرجو أن يفسح لهذا الفن مكان في دراسة الفنون الجميلة حتى تكتسب بفضل ما يحدثه في نفوسنا من روح الإبداع والتجديد).

واعجباب الفنان " ناجى " بالفنون الشعبية ساعده على تجاوز نزعتة التأثيرية فجاءت رسومه الشعبية مليئة بالابتسامه والمرح والحيوية . (١٥٣ : ٢١٣)

وهذا ما أكده " سعد الخادم " بقوله: أن في رسوم " ناجى " نجد للحياة الشعبية تلك الابتسامه والمرح وعدم الكلفة أو الافتعال في الشخصيات التى يسجلها، فتذكرنا في شعبيتها بعض التعبير الذى ساد الفن المصرى القديم. فما يصوره " ناجى " في رسومه لشخصيات شعبية (كالغزال، وعازف الرباب، والقروى، وصياد السمك) هو ذلك الطابع المرح، وتلك القدرة على الابتسامه وقت الشدائد والمقدرة على اتخاذ الضحك وسيلة للمثابرة وشعاراً للقوة ورمزاً للايمان . (١٥٣ : ٥٥ ، ٥٧)

وعن الأسلوب الفنى للفنان " محمد ناجى " والذى ذكره "أشرف السيد العويلى" (١٨ : ١٧) في التعبير عن مظاهر الحياة الشعبية يقول:

أولاً: من حيث المضمون :

إن الفنان " ناجى " صور مظاهر الحياة الشعبية ولكنه اختلف عما سجلته لوحات الفنانين الذين رافقوا حملة " نابليون " حيث أنه سجل ما لم تسجله تلك الرسوم وما لم يوفق هؤلاء الفنانين في التعبير عنه، وهو إظهار روح الحياة الشعبية على حقيقتها، كما عالج " محمد ناجى " عناصر الحياة الشعبية في الأرياف دون أن يضيف عليها صفة المثالية أو على العكس، دون أن يميل بها إلى " المأساوية " وهو يظهر أشكاله بنوع من التقشف والوقار، كما يحاول أن يلغى بقدر الإمكان الجوانب الفولكلورية الروائية للموضوعات التى يعالجها بطريقة تميل إلى الاقتصاد في استعمال العناصر الطبيعية .

ثانياً : من حيث الشكل واللون :

تحمس " ناجى " لأوجه البحث الجديدة التى فرضتها المدرسة التأثيرية مثل الضوء وعلاقته بالشكل ومعالجة الفراغ ونظرية اللون، فجاءت أعماله الأولى تحمل ألوان براقة تتميز ببقعة لونية تميل إلى التقنية.

وفي أعماله الأخيرة بداء يستخدم لوحات ذات أحجام كبيرة أقترب فيها من أسلوب "مونييه" و" جوجان " في ثمانيات القرن الماضى فأصبحت لمسات " ناجى " طويلة ورشيقة وحيوية تضيف بنفس القدر حركة وضوء على اللوحة .

وبالرغم من أن " ناجى " قد تجنب استلهام الفن الشعبى وسماته التشكيلية في أسلوبه إلا أنه قد استطاع أن يظهر جوانب الموضوع الشعبى بما يحمله من تقاليد متوارثة ومظاهر يومية فى حياة البيئة الشعبية. شكل (١٢٨ ، ١٢٩) ص (٢٠٤)



شكل (٨٣) راجه مالا، راجه هندولا، هندولا العاشق
على صورة الاله كريشنه يتأرجح ومحبوبته
على الأرجوحة. (٤١ : ٣١)



شكل (٨٤) تصوير اسلامي، منمنمة من مخطوطات
مقامات الحريري، يحيى الواسطي. (٤١ : ٣٢)



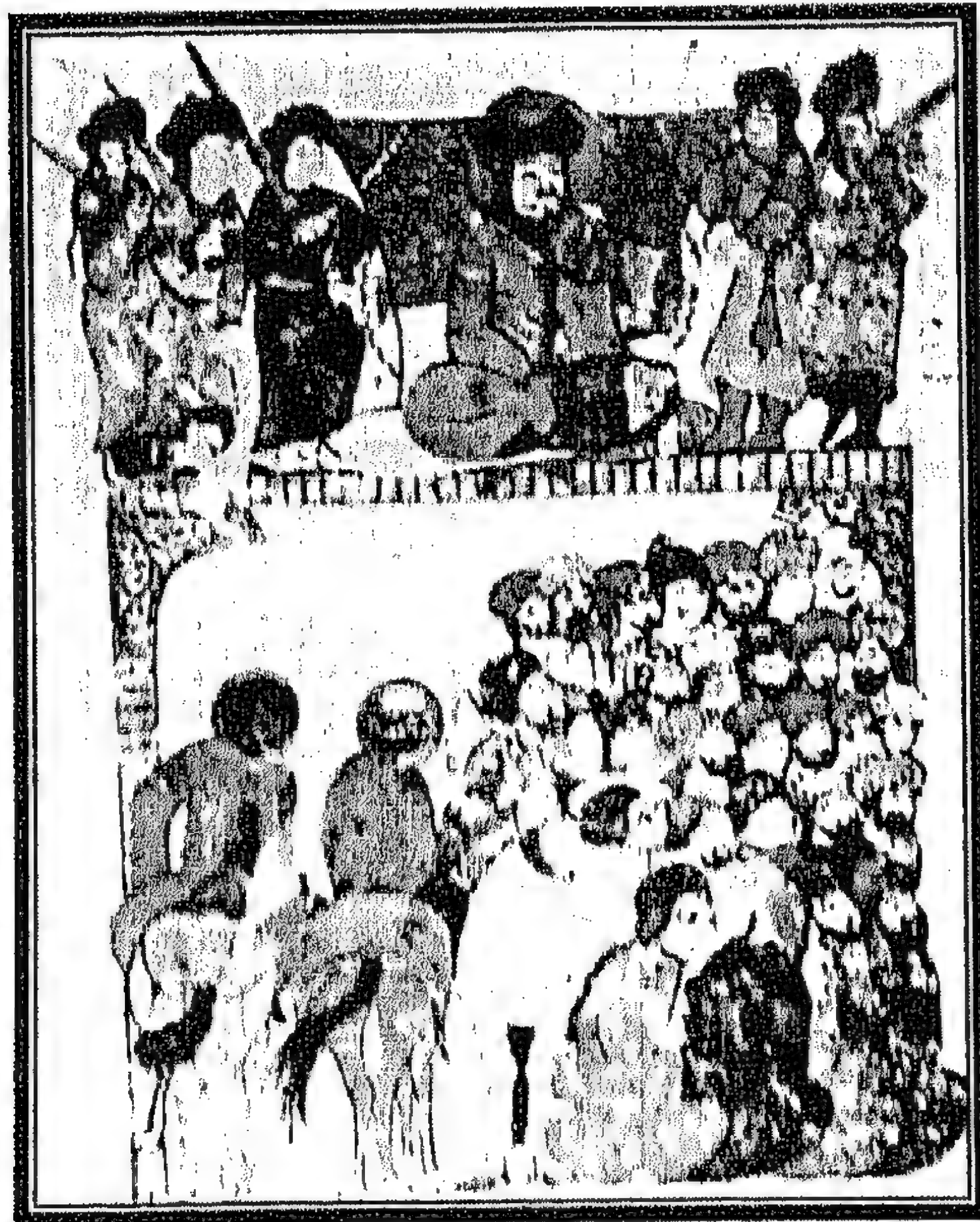
شكل (٨٥) تصوير اسلامي، منمنمة من مخطوطات
مقامات الحريري، يحيى الواسطي. (٤١ : ٣٢)



شكل (٨٦) تصوير إسلامي، منمنمة من مخطوطات
مقامات الحريري، يحيى الواسطي. (٤١ : ٣٢)



شكل (٨٧) تصوير إسلامي، منمنمة من مخطوطات
مقامات الحريري، يحيى الواسطي. (٤١ : ٣٢)



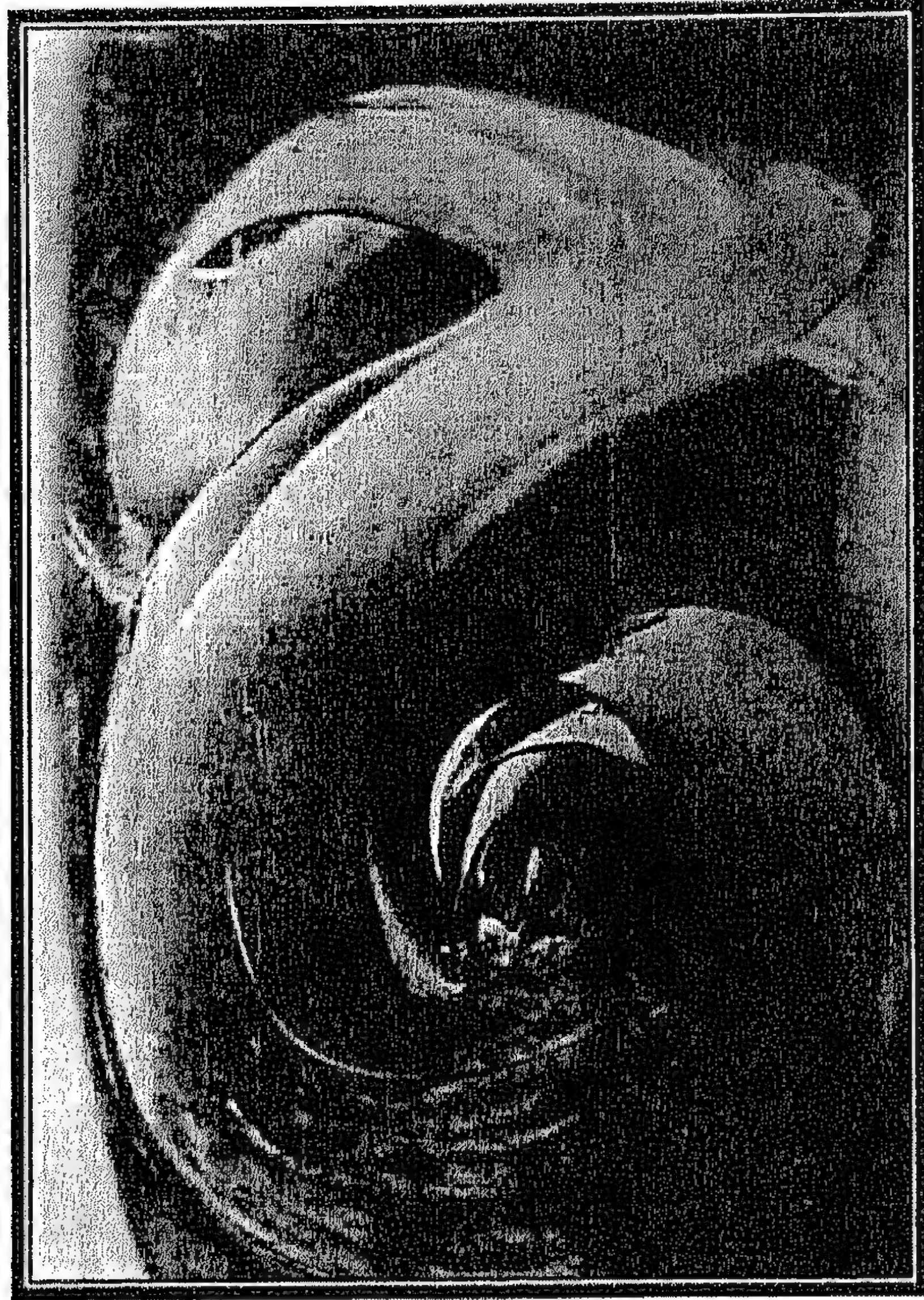
شكل (٨٨) تصوير إسلامي، منمنمة من مخطوطات
مقامات الحريري، يحيى الواسطي. (٤١ : ٤٨)



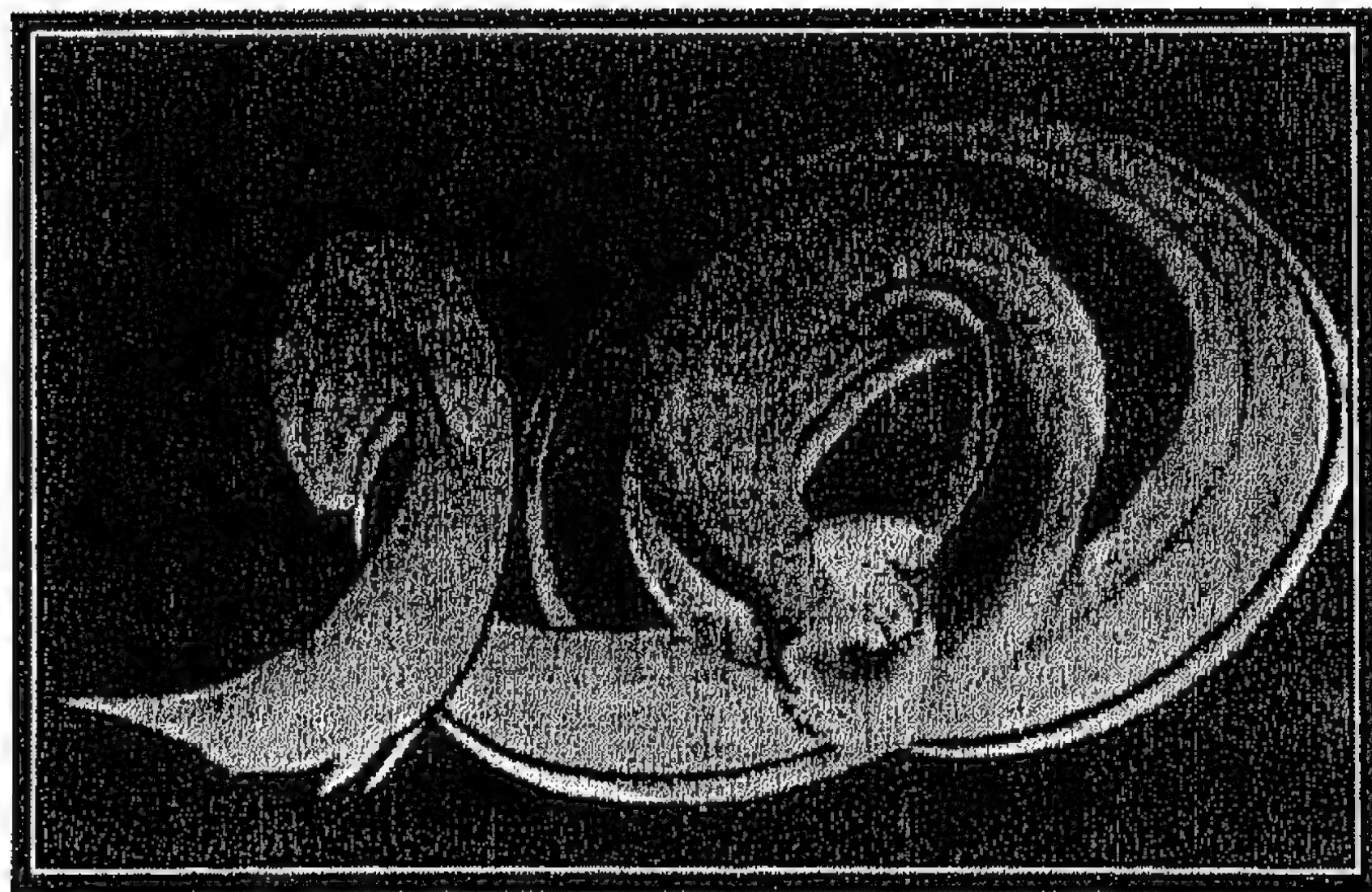
شكل (٨٩) حروف عربية، حامد عبدالله. (كتيب مختارات
من الفن المصرى المعاصر، مطبعة بريزم الثقافية)



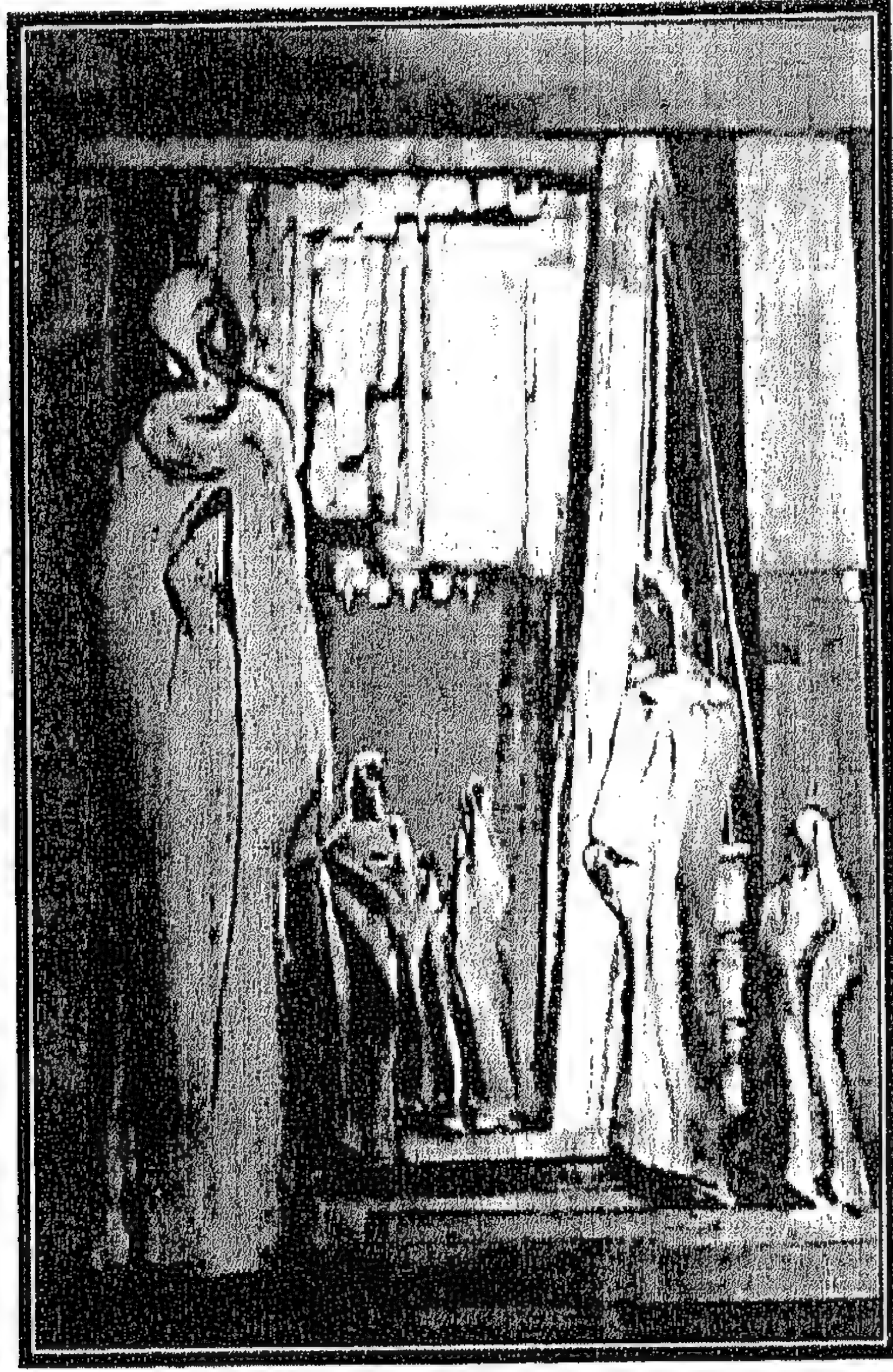
شكل (٩٠) الغيوبة، ألوان اكريليك وخامات أخرى
على ورق، حامد عبد الله. (٩١ : ٢٣٨)



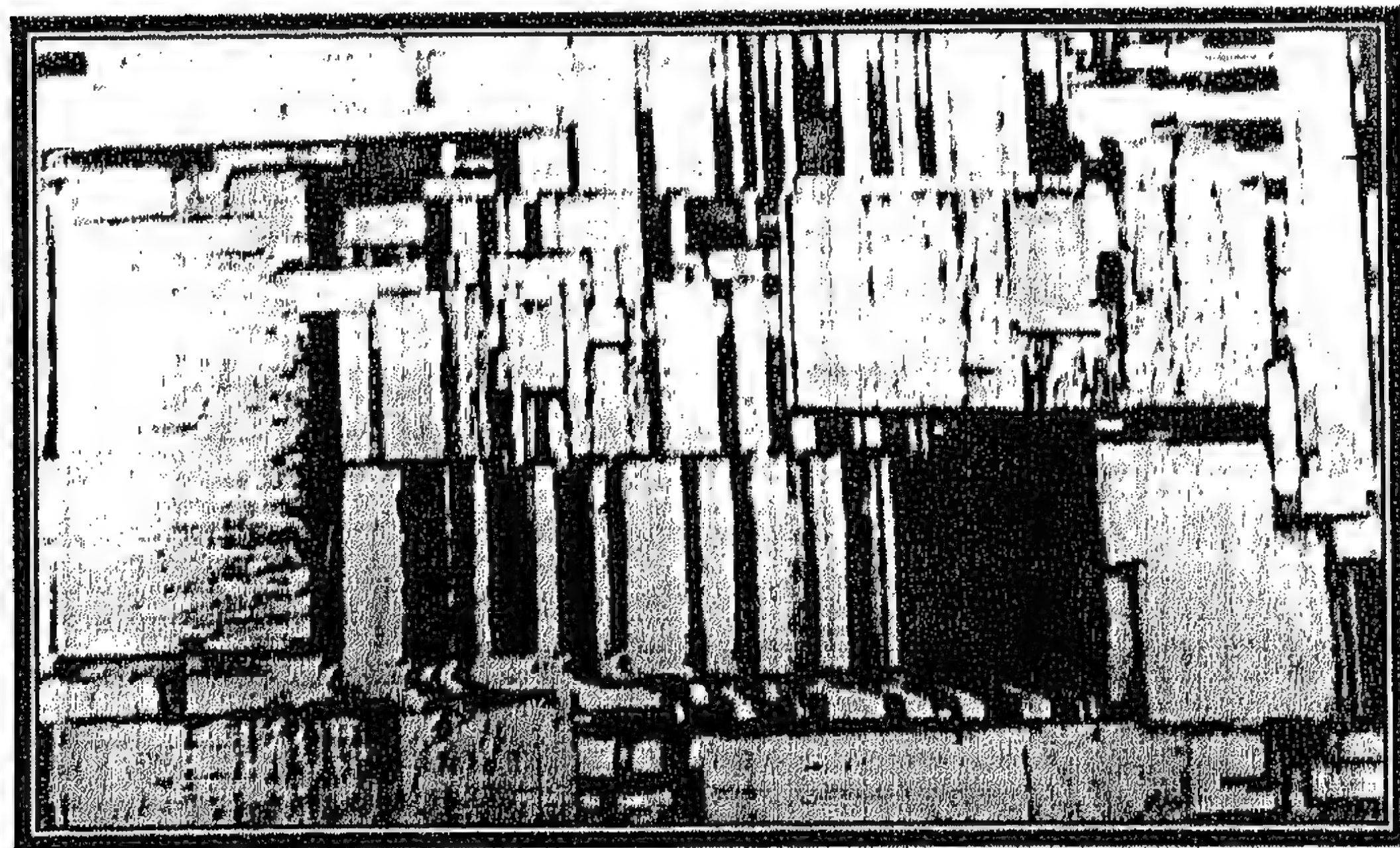
شكل (٩١) حرف " ح " ألوان زيت على كرتون
صلاح طاهر، ١٩٧٧. (٩٣ : ٥٦)



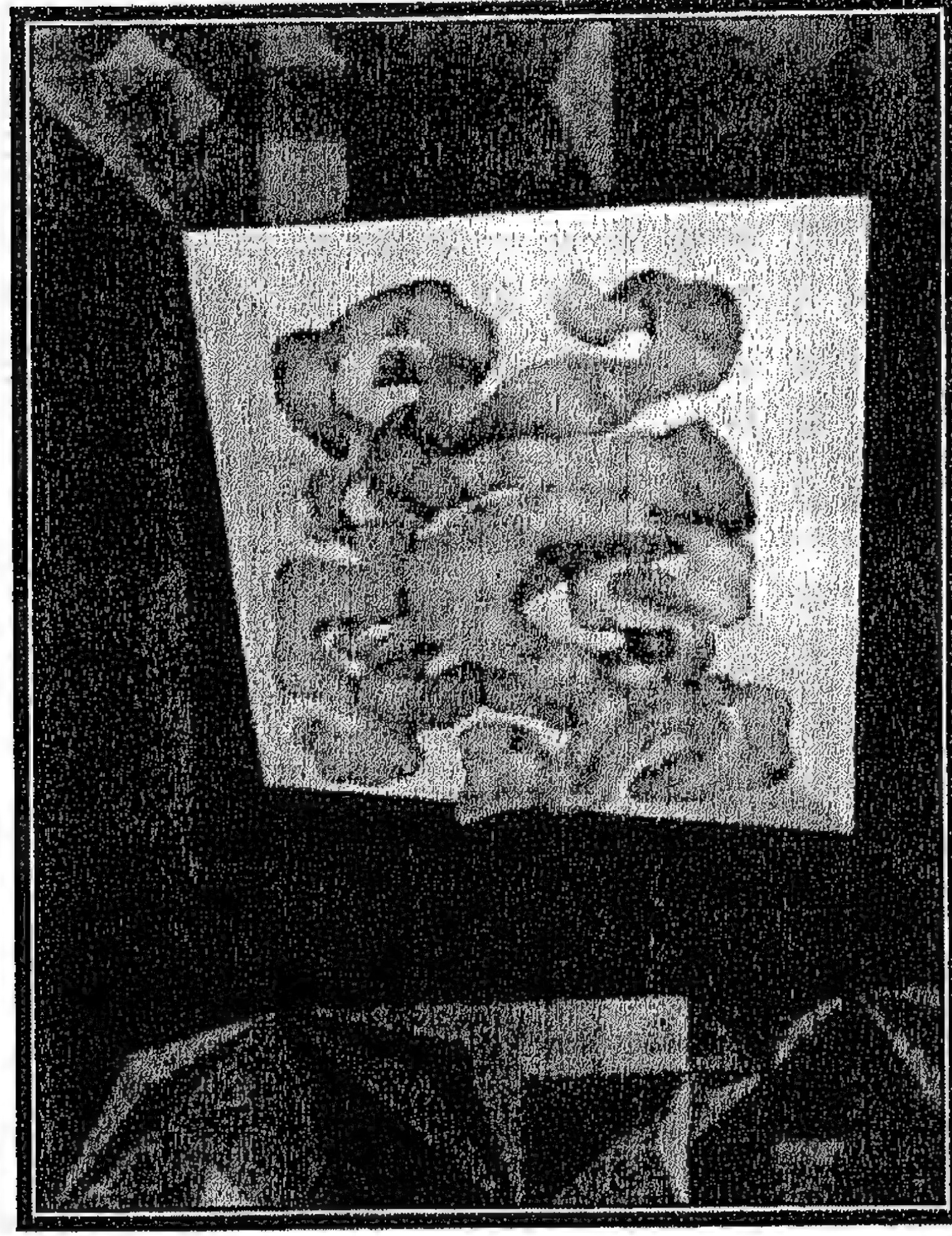
شكل (٩٢) هو " خطية " ألوان زيت على كرتون
صلاح طاهر، ١٩٧٨. (٩٣ : ٥٢)



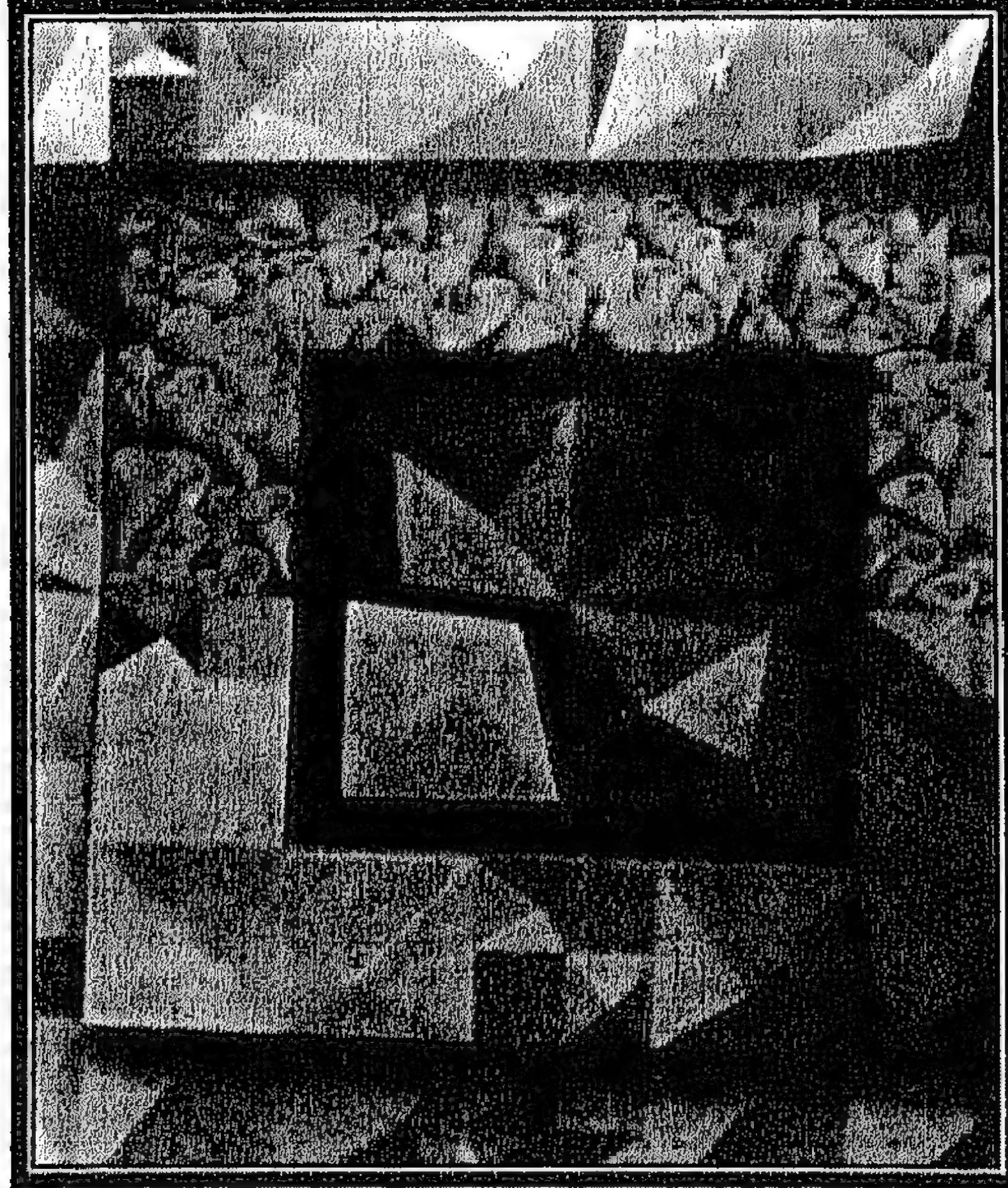
شكل (٩٣) امام المعبد، ألوان زيت على قماش
صلاح طاهر، ١٩٧٥. (٩٣ : ٤٢)



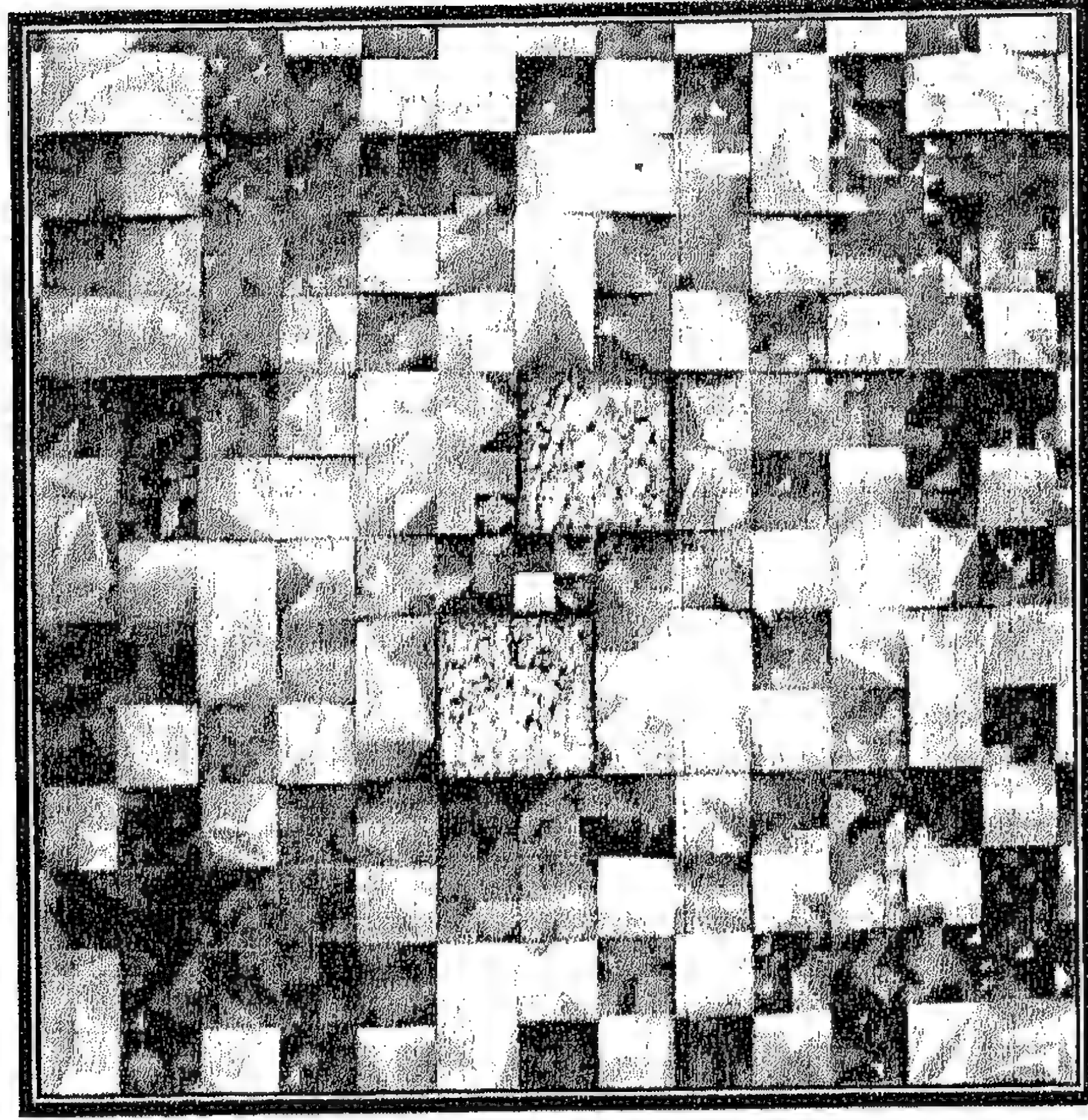
شكل (٩٤) معبد، ألوان زيت على قماش، صلاح طاهر
١٩٧٢. (٩٣ : ٦٢)



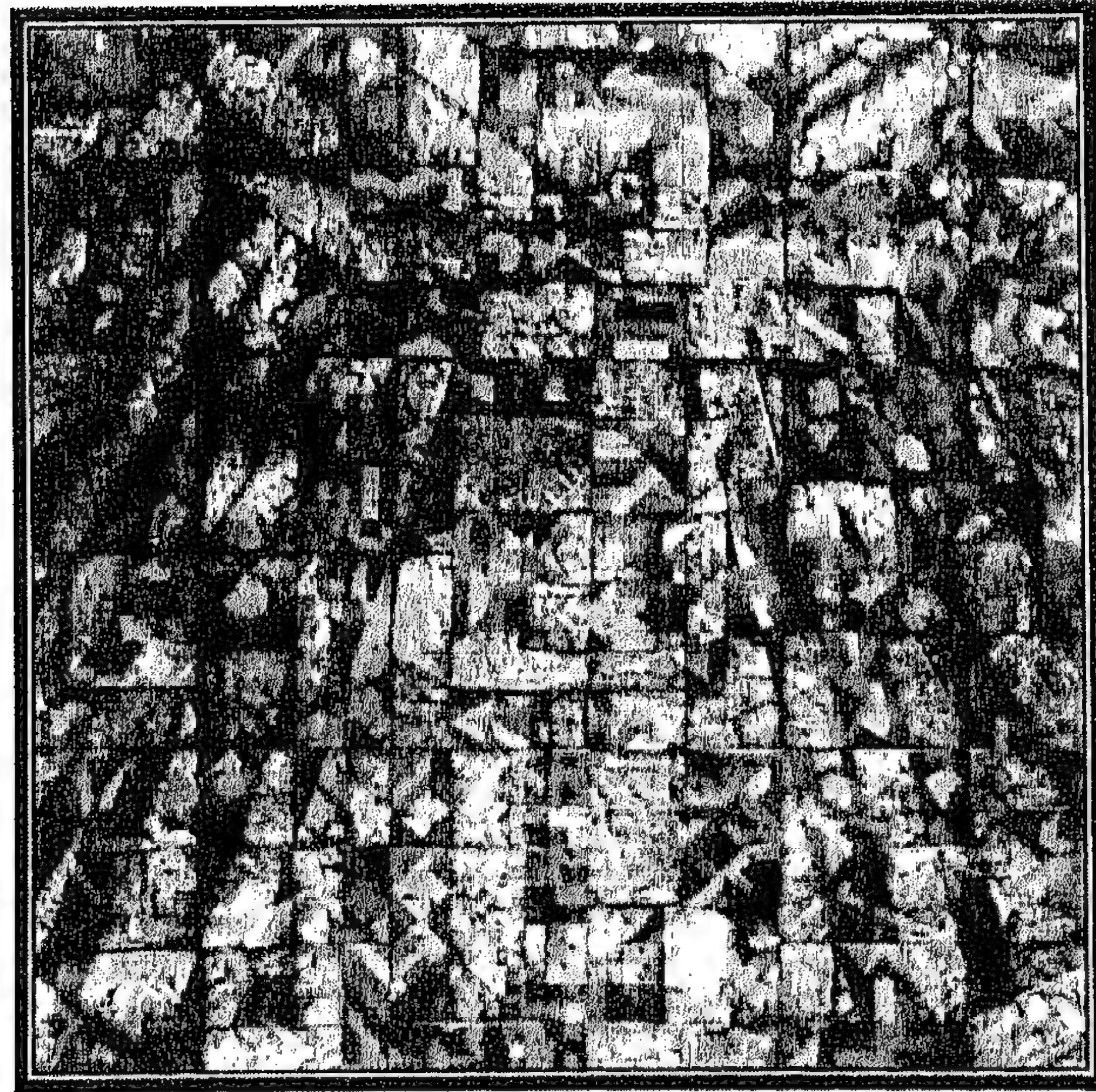
شكل (٩٥) علاقة عضوية هندسية، زيت على توال
 مثبت على خشب ، ١٠٢ X ١٠٠ سم، عبد الرحمن
 النشار، ١٩٨٠. (٢٠٣ : ٣٤)



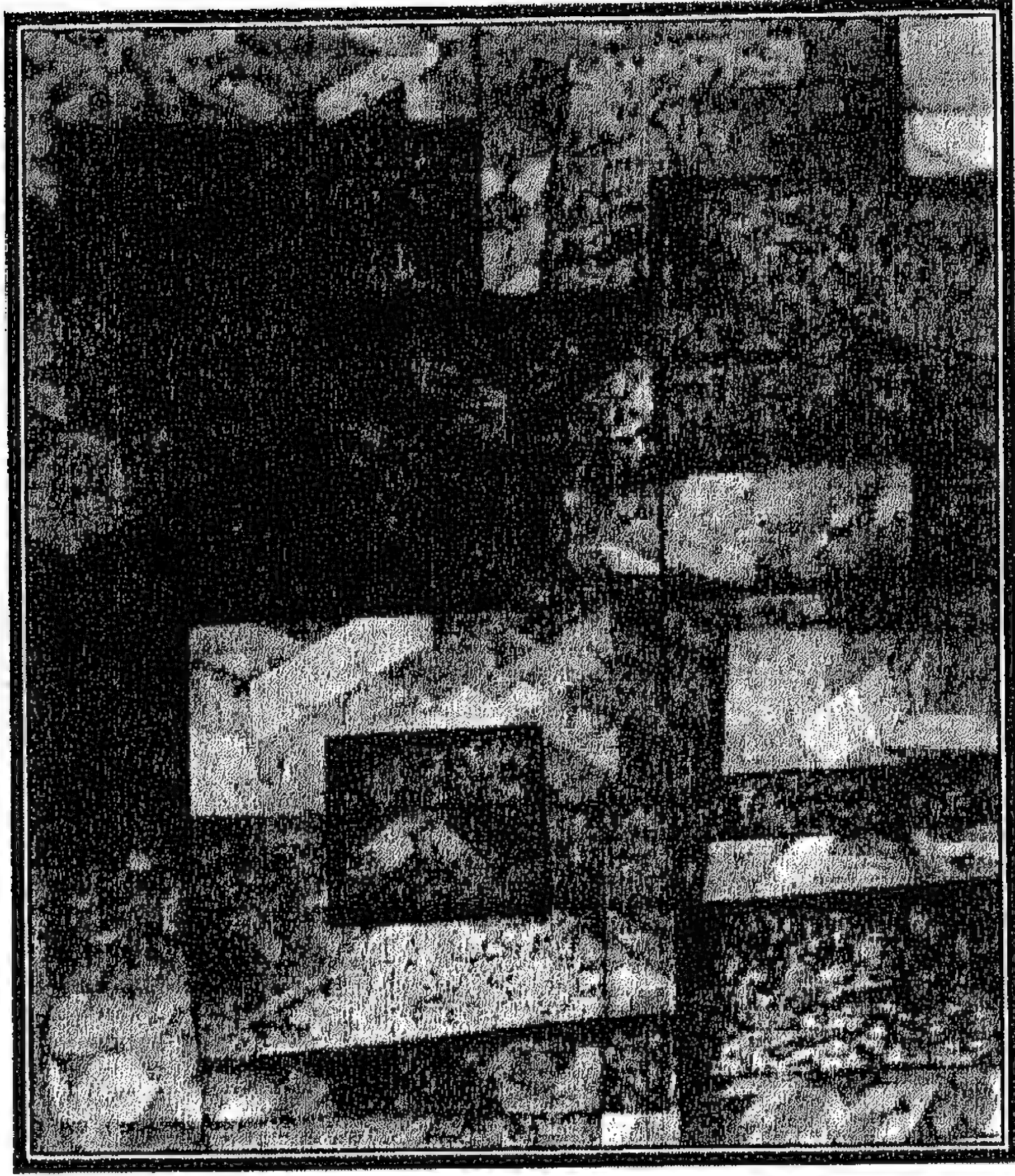
شكل (٩٦) علاقة عضوية هندسية، زيت على توال
 مثبت على خشب ، ١٠٠ X ١٠٠ سم، عبد الرحمن
 النشار، ١٩٨٠. (٢٠٣ : ٣٤)



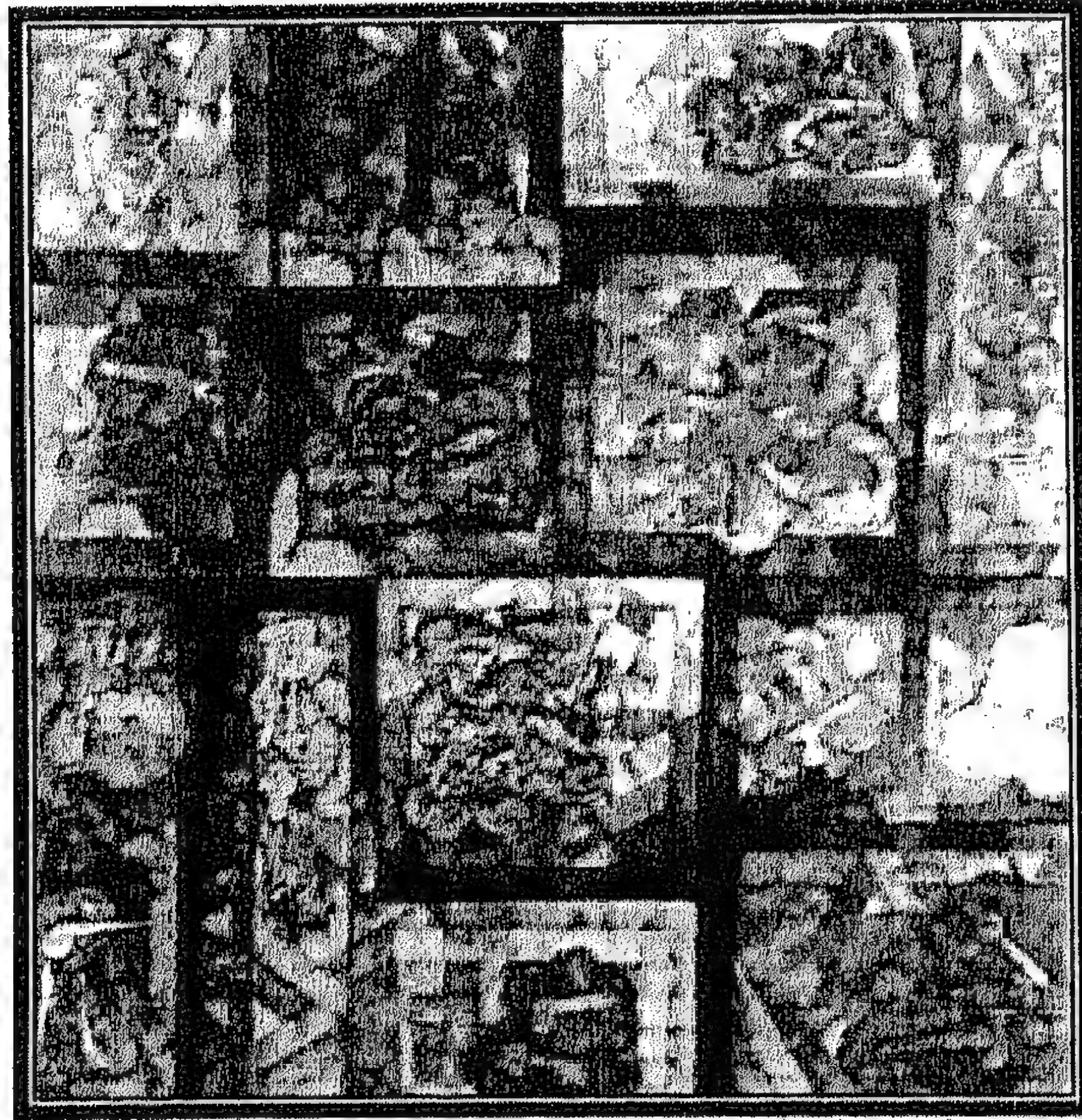
شكل (٩٧) ملحمة الكون رقم (٣)، زيت على توال
 مثبت على خشب ، ٢٢٥ x ٢٢٥ سم، عبد الرحمن
 النشار، ١٩٨٧. (٢٠٣ : ٤٣)



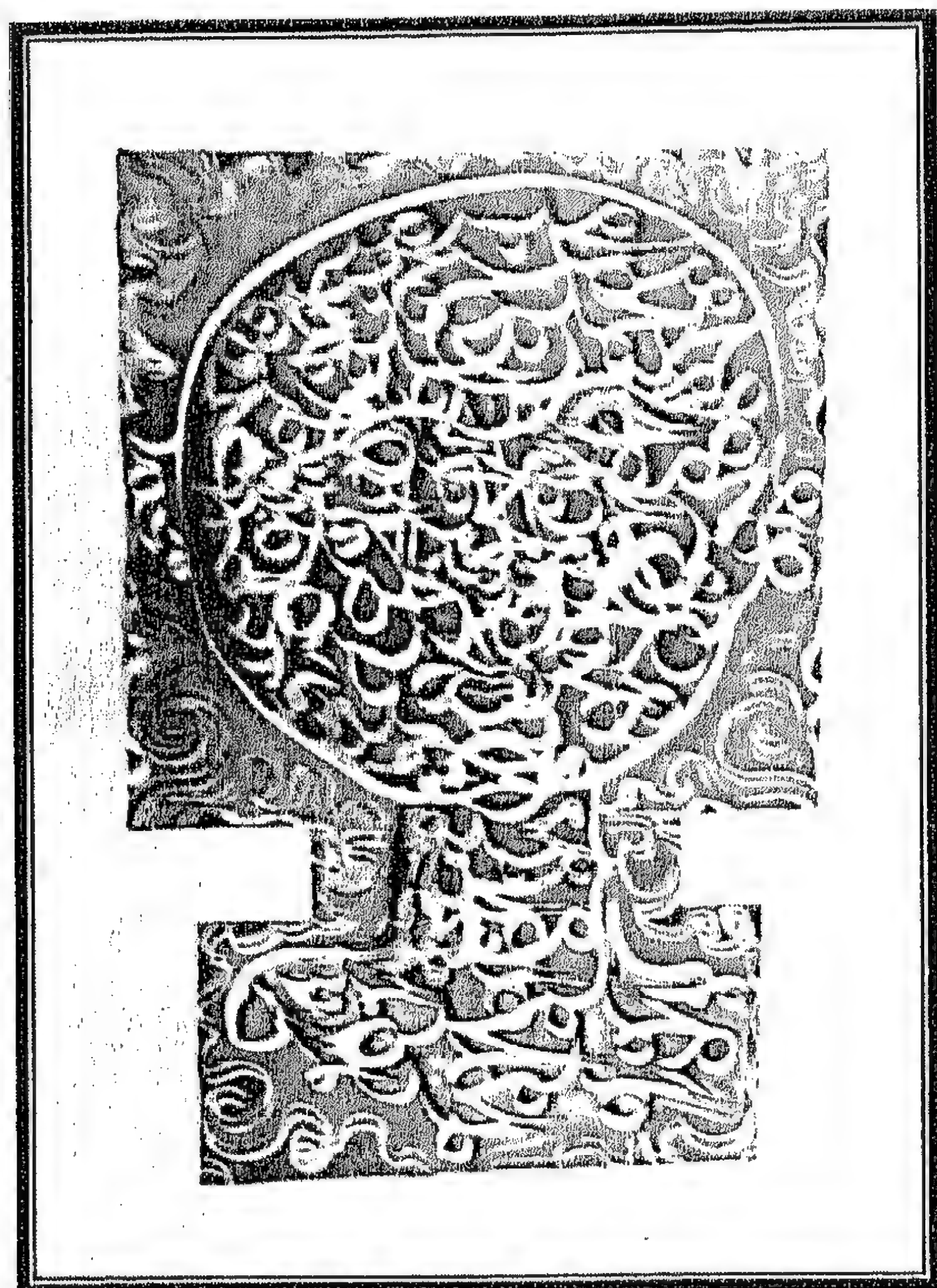
شكل (٩٨) الملحمة رقم (٥)، زيت على توال
 مثبت على خشب، عبد الرحمن النشار
 ١٩٨٧. (٢٠٣ : ٣٣)



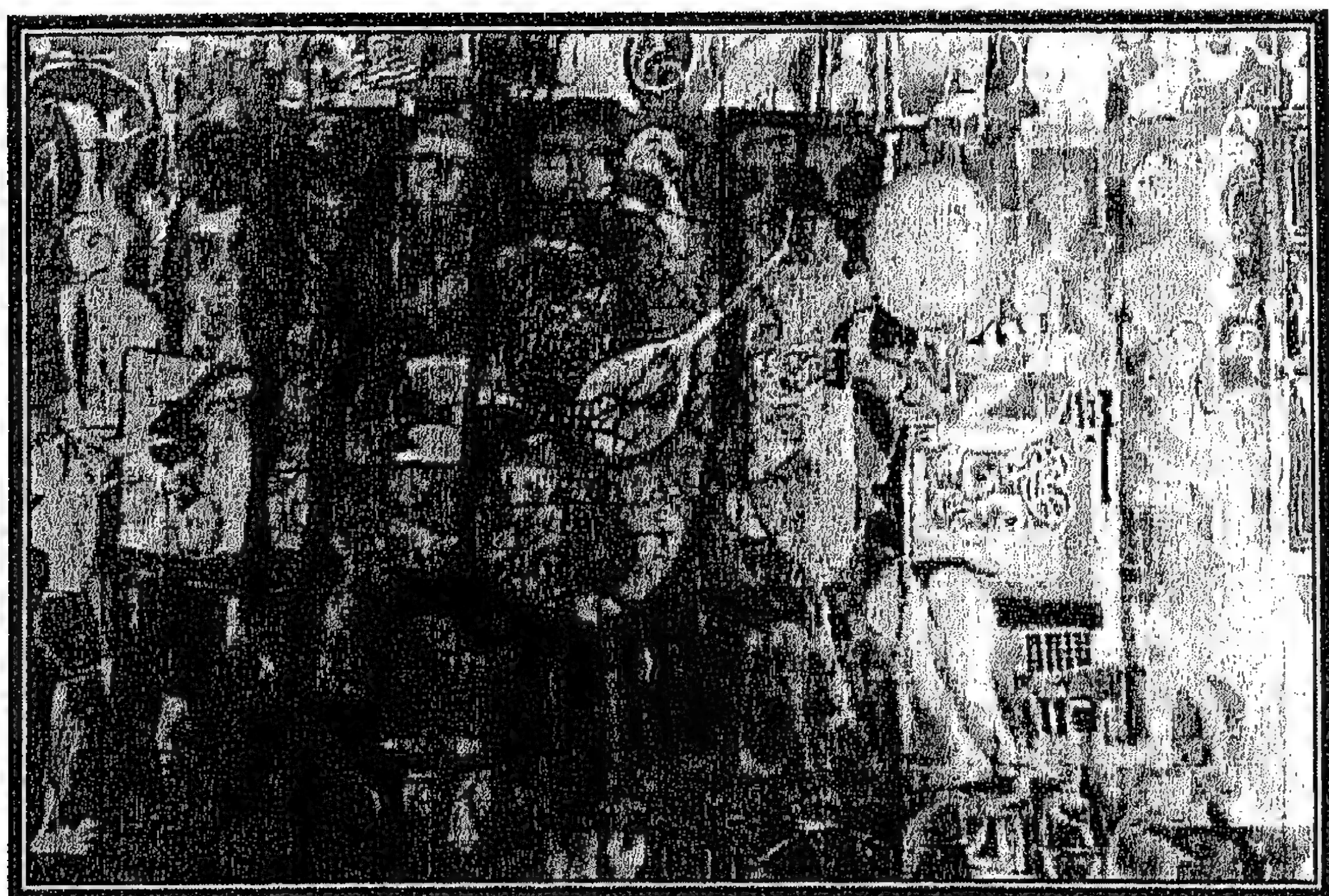
شكل (٩٩) علاقة عضوية هندسية، رقم (٣٠٤)، زيت على توال
 مثبت على خشب ، ١٠٠ X ١٠٠سم، عبد الرحمن
 النشار، ١٩٩٦. (٢٠٣ : ٤١)



شكل (١٠٠) علاقة عضوية هندسية، زيت على توال
 مثبت على خشب ، ٨٠ X ٨٠سم، عبد الرحمن
 النشار، ١٩٩٦. (٢٠٣ : ٤٤)



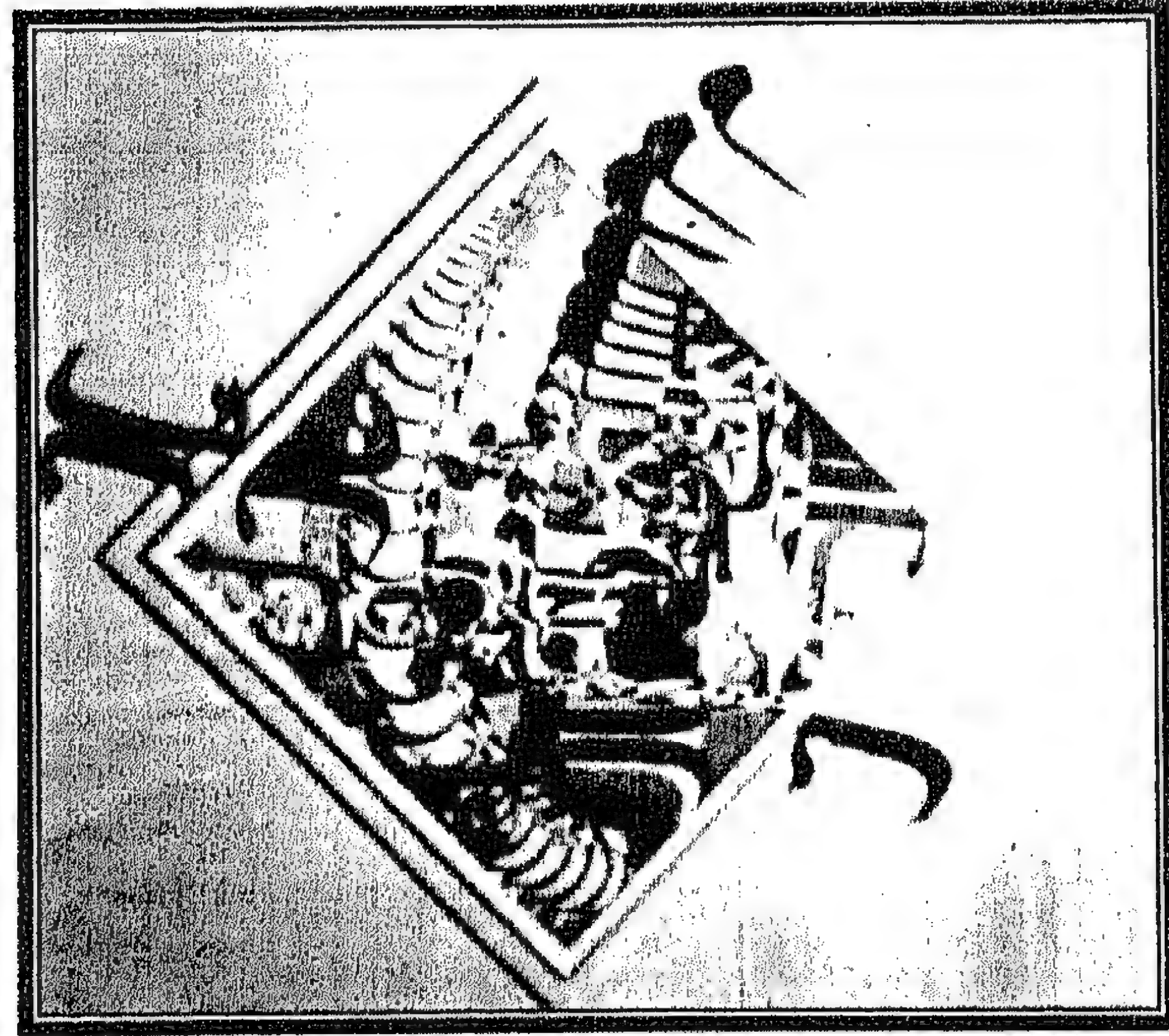
شكل (١٠١) كلمة " محمد "، عمر النجدى، ١٩٧٧ م
مقتنيات البنك الأهلى المصرى



شكل (١٠٢) تنوعيات شعبية، عمر النجدى. (١١٥ : ١٥٢)



شكل (١٠٣) من أعمال الفنان عمر النجدي، (مجلة العربي
الكويت، ١٥/٦/١٩٨٨)



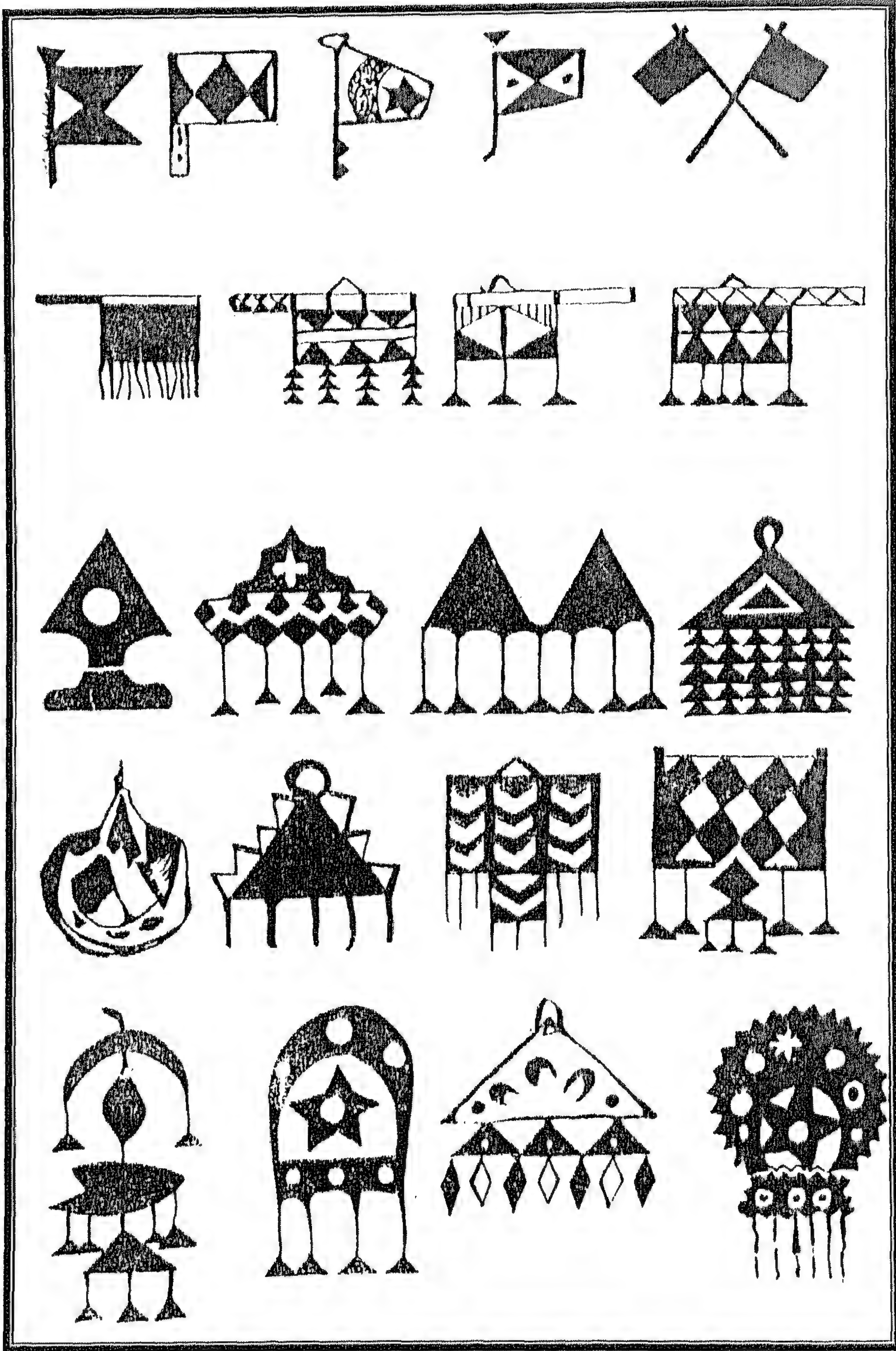
شكل (١٠٤) من أعمال الفنان عمر النجدي، (مجلة العربي
الكويت، ١٥/٦/١٩٨٨)



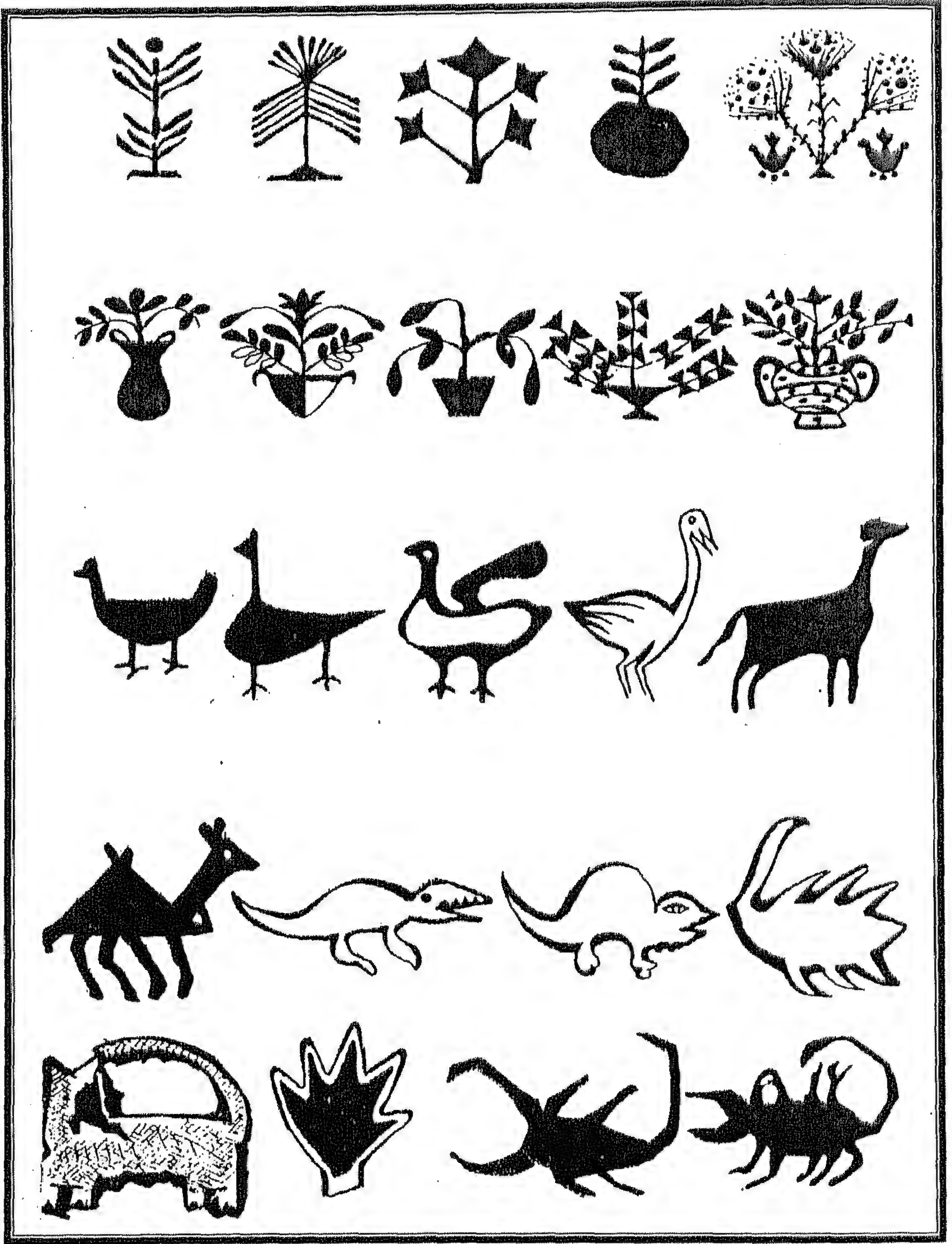
شكل (١٠٥) الخياطة، يوسف سيده، ١٩٧٩ (كتيب مختارات
من التصوير المصرى المعاصر، مطبعة بريزم)



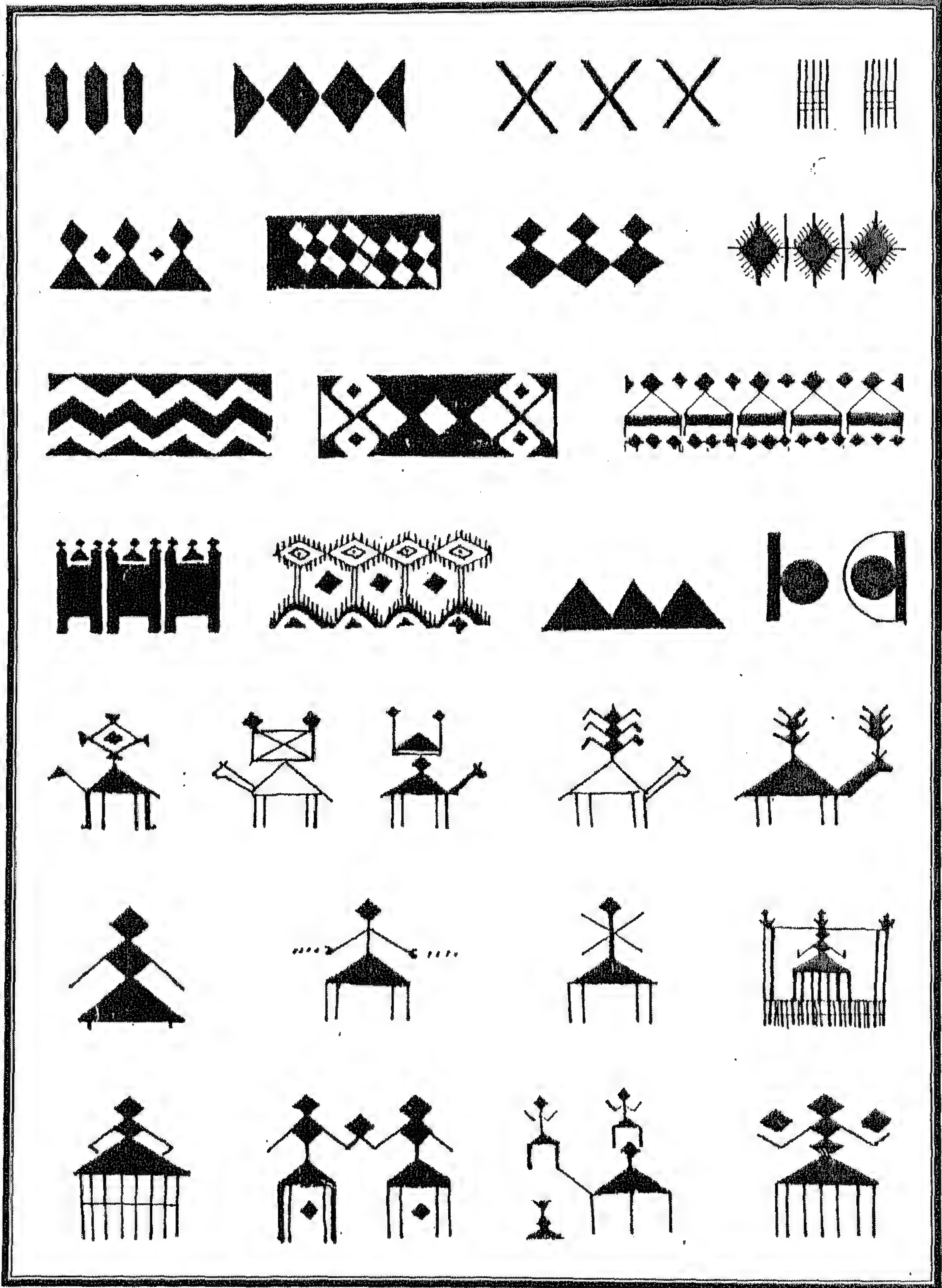
شكل (١٠٦) نصر أكتوبر، يوسف سيده. (١١٥ : ١٥٦)



شكل (١٠٧ أ) عناصر متنوعة من الفن الشعبي الجداري في بلاد النوبة. (١٨ : ٢٤)



شكل (١٠٧ ب) عناصر متنوعة من الفن الشعبي الجداري. (١٨ : ٢٥)



شكل (١٠٨) وحدات زخرفية شعبية متنوعة. (٢٧ : ١٨)



شكل (١٠٩) رمز شعبي ذى الأصابع الخمسة بغى الخوف
من الحسد، للفنان الشعبي حموده متولى .(عن دراسة الباحثة:
سهام محمد على ١٩٩٩ م)



شكل (١١٠) طيور وزهور رموز السلام والصفاء
للفنان الشعبي حموده متولى .(عن دراسة الباحثة:
سهام محمد على ١٩٩٩ م)



شكل (١١١) رمز من الرموز الشعبية، رسم تحت الزجاج
للفنان الشعبي حموده متولى . (عن دراسة الباحثة:
سهام محمد على ١٩٩٩ م)



شكل (١١٢) الأسد ذى الرأس الآدمى رمز شعبي يدل على الزير
سالم، للفنان الشعبي حموده متولى . (عن دراسة الباحثة:
سهام محمد على ١٩٩٩ م)



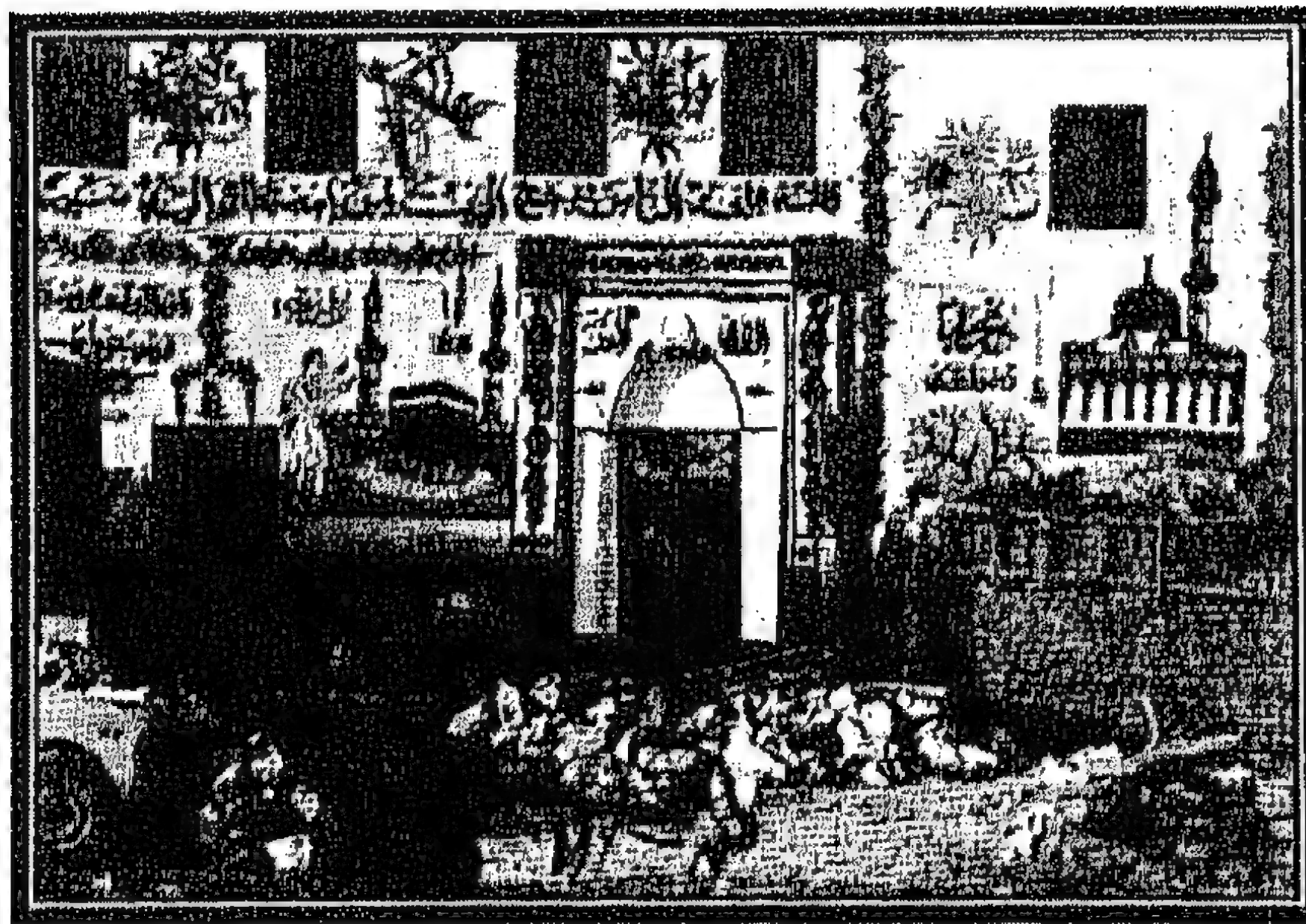
شكل (١١٣) الزير سالم بطل الأساطير، رسم مطبوع من
اللون الأسود ثم ملون باليد. (عن دراسة الباحثة:
سهام محمد علي ١٩٩٩ م)



شكل (١١٤) أبو زيد الهالكي والأسطورة الهالكية، رسم مطبوع
طباعة معدنية "بالزنك" (عن دراسة الباحثة:
سهام محمد علي ١٩٩٩ م)



شكل (١١٥) الوشم على اليدين، البادية السورية
(٢٤٨ : ١٩)



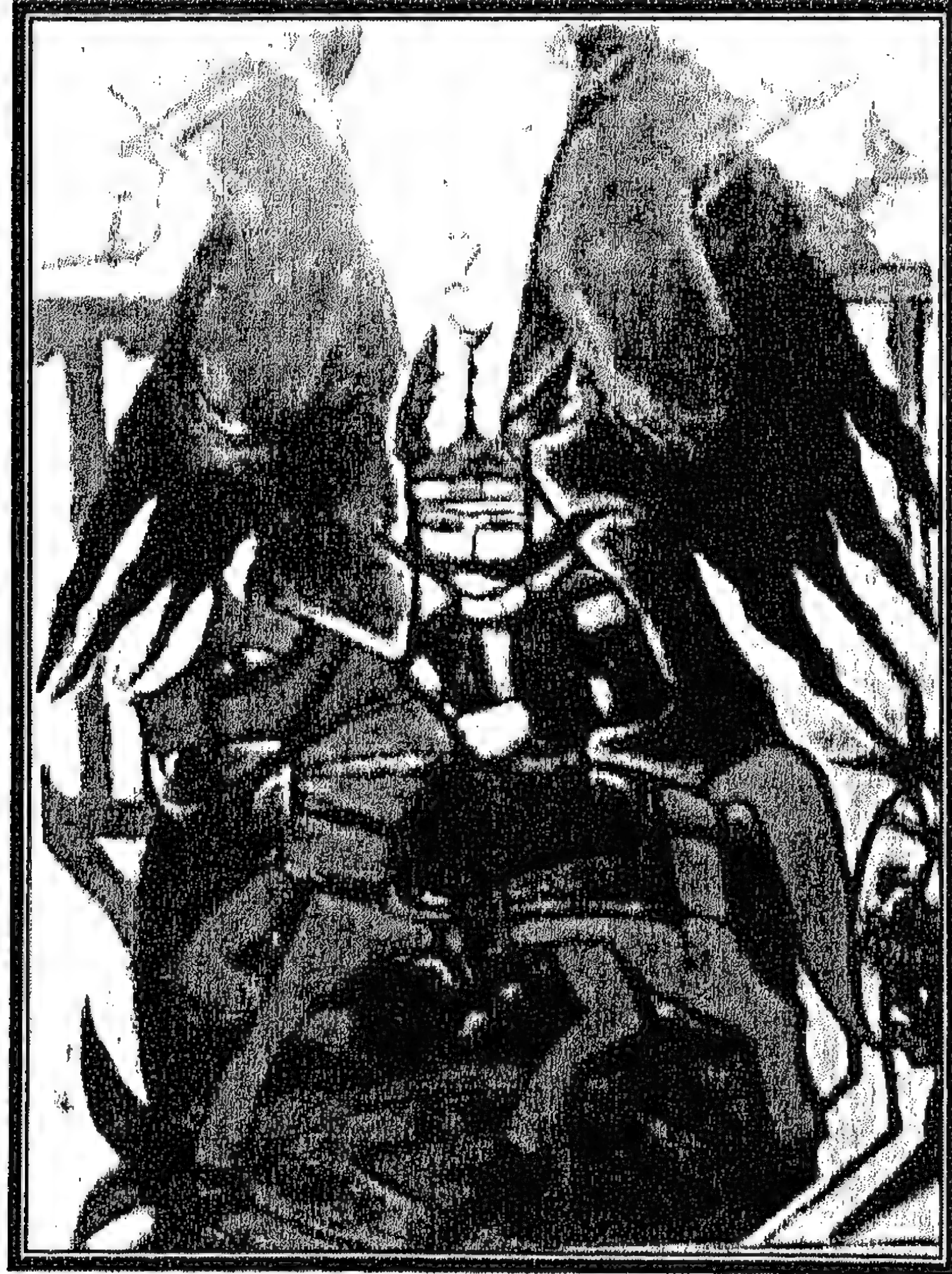
شكل (١١٦) رسوم على الجدران بمناسبة عودة الحجاج
من الديار المقدسة، كارت بوستال، مصر. (١٩ : ٢٥٥)



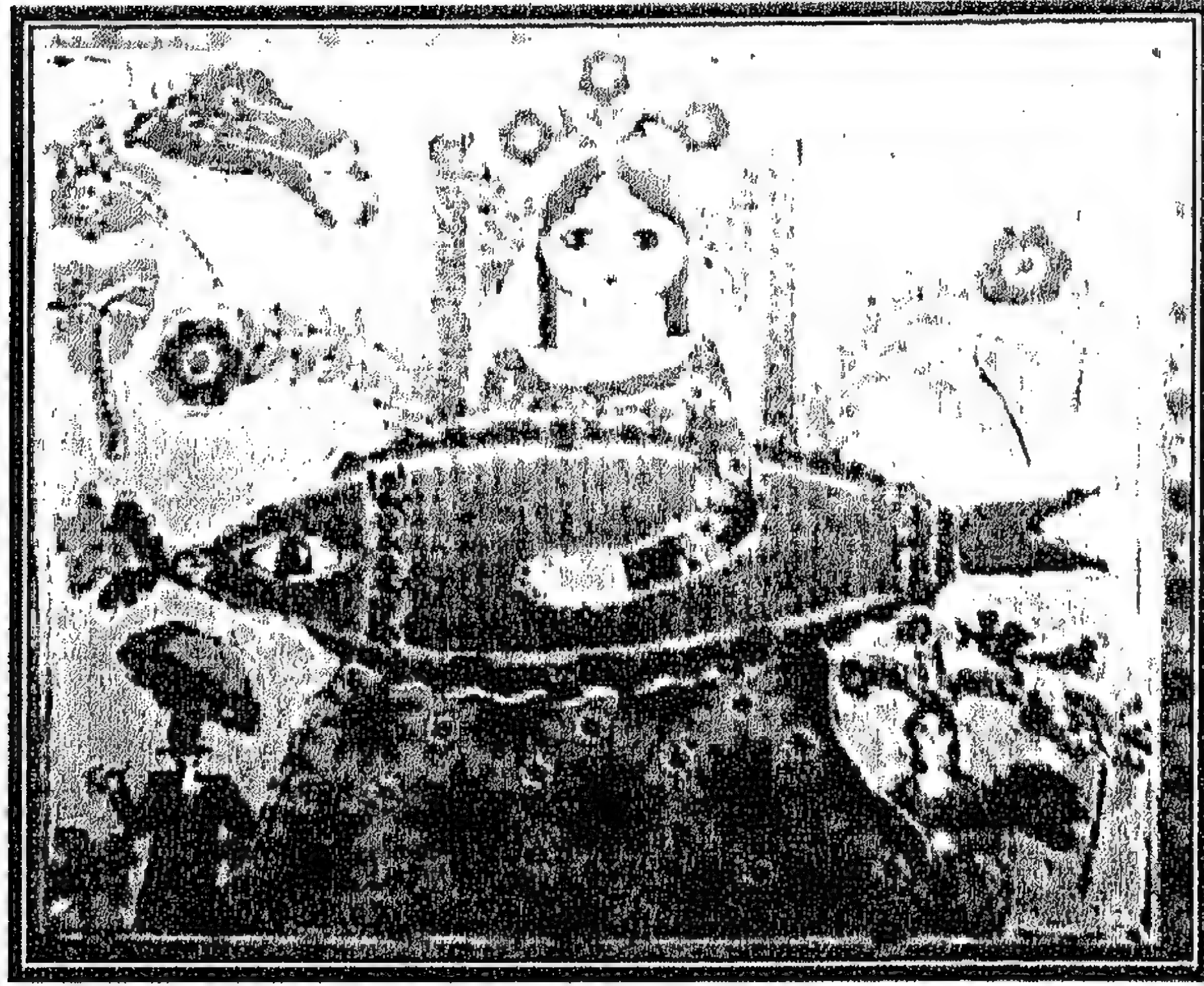
شكل (١١٧) رقصة السيف، ألوان زيت على قماش
٦٠ x ٧٠ سم، حلمى التونى، ١٩٩٧. (٩١ : ٣٢٥)



شكل (١١٨) من أعمال الفنان حلمى التونى. (١٣٣ : ٩٧)



شكل (١١٩) من أعمال الفنان حلمى التونى
المرحلة الثانية. (: ٩٧)



شكل (١٢٠) من أعمال الفنان حلمى التونى، المرحلة الثالثة. (٩٧ : ١٣٣)



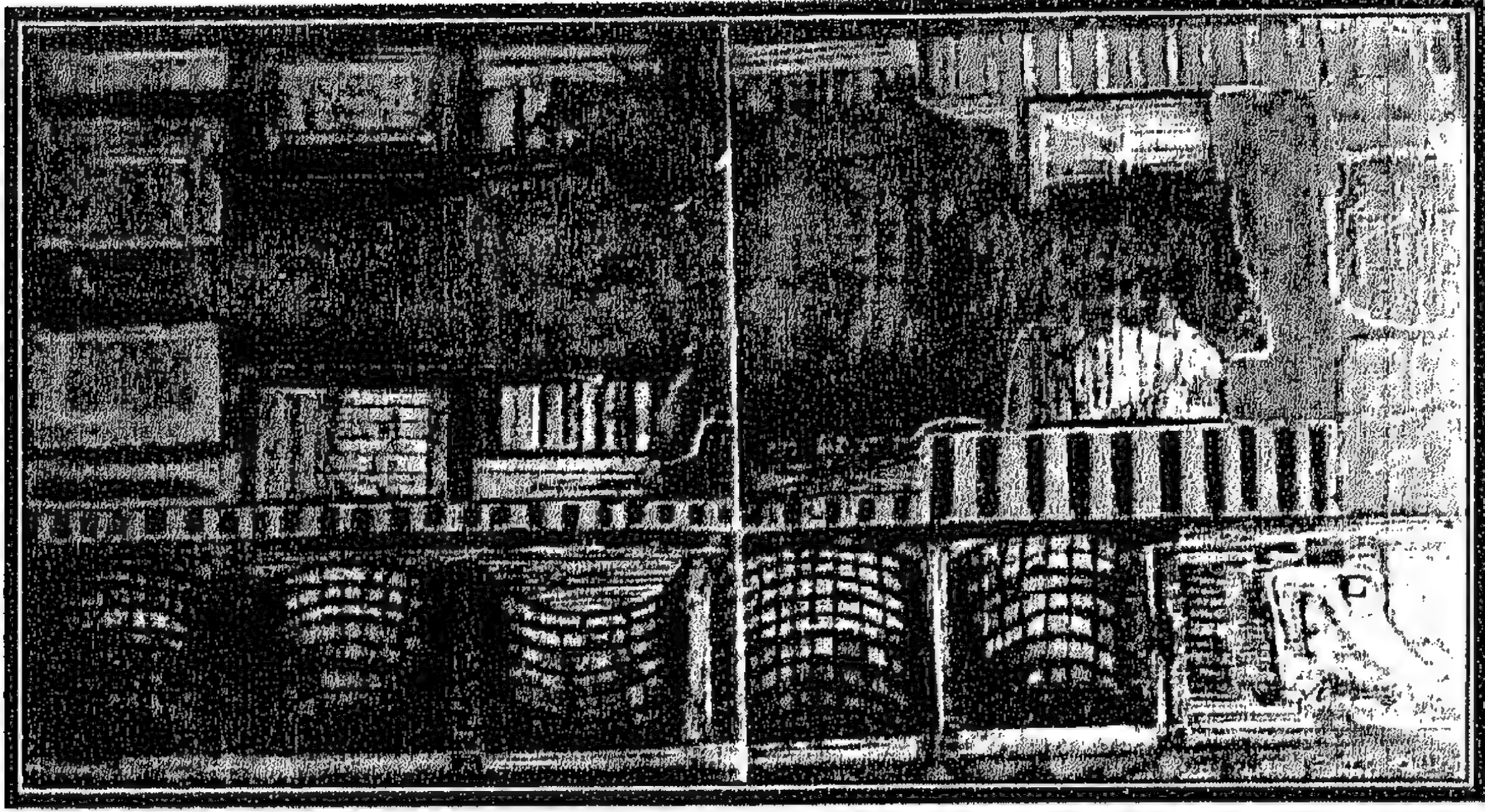
شكل (١٢١) من أعمال الفنان حلمى التونى المرحلة الثانية. (٩٧ : ١٣٣)



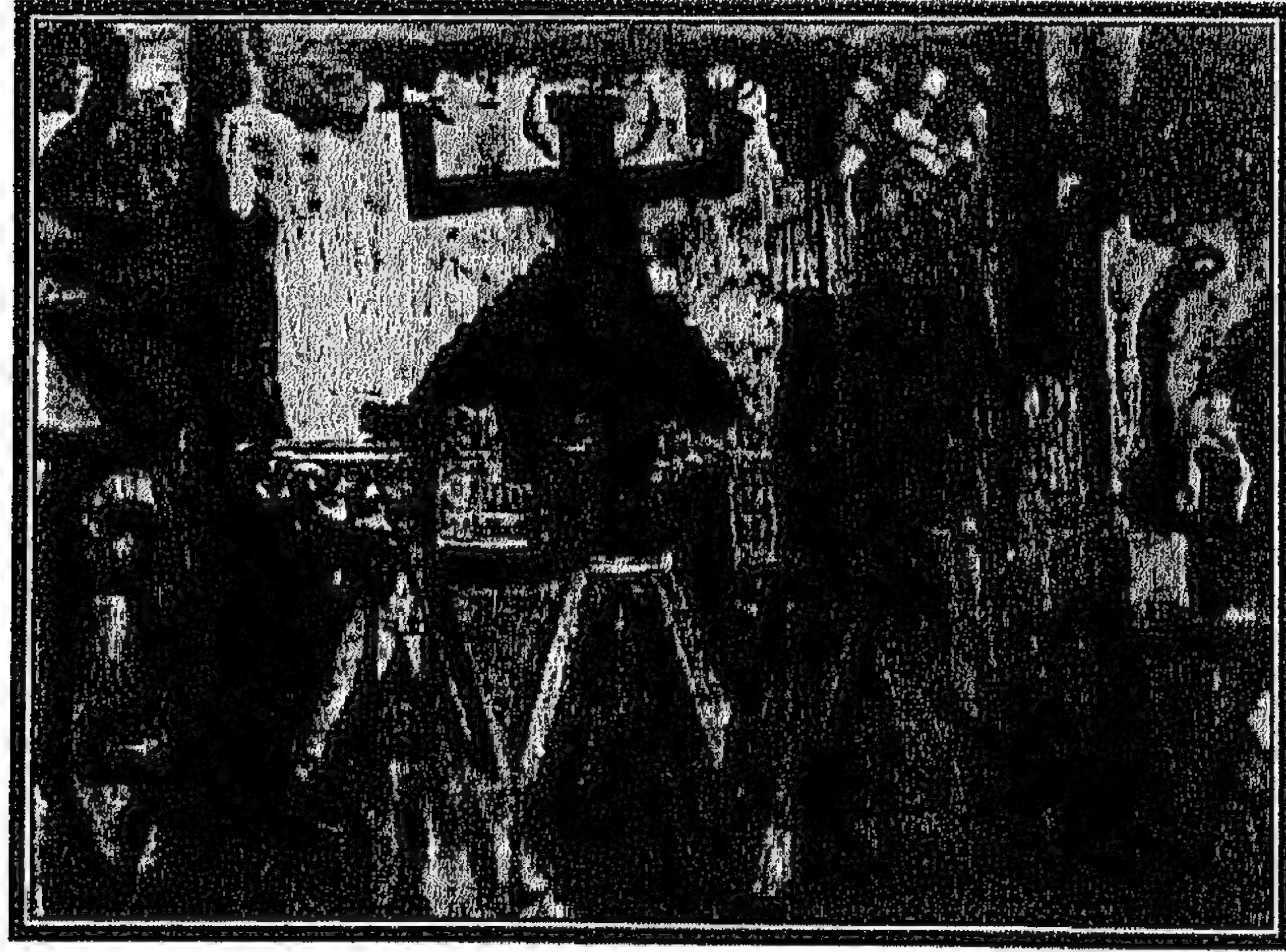
شكل (١٢٢) من أعمال الفنان سعد زغلول، والتي تعبر
عن الاحتفالات الشعبية. (كتالوج معرض
سعد زغلول ١٩٩٩م)



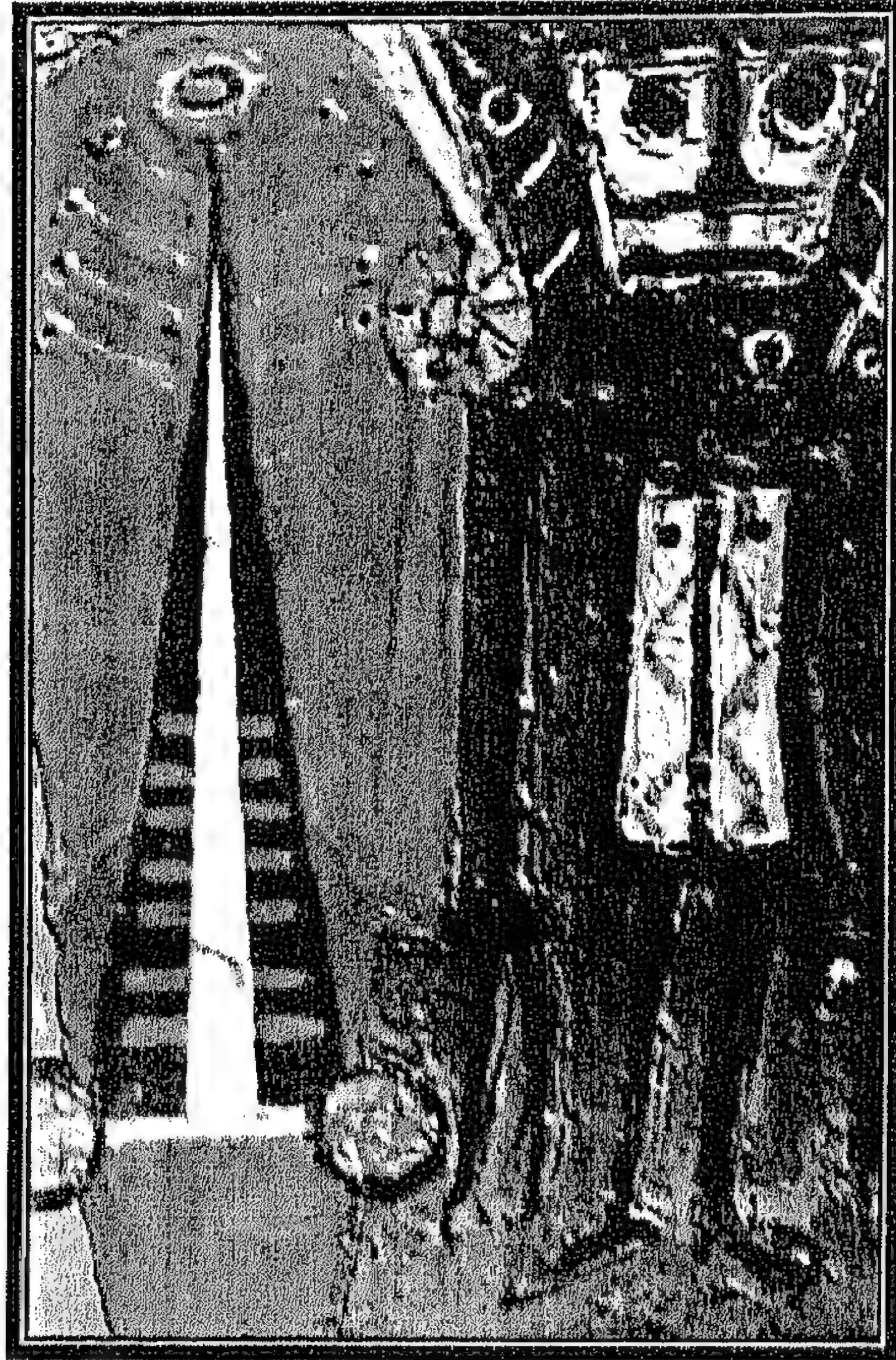
شكل (١٢٣) السبوع، سعد زغلول، ١٩٩٠ م
(كتالوج معرض سعد زغلول ١٩٩٩م)



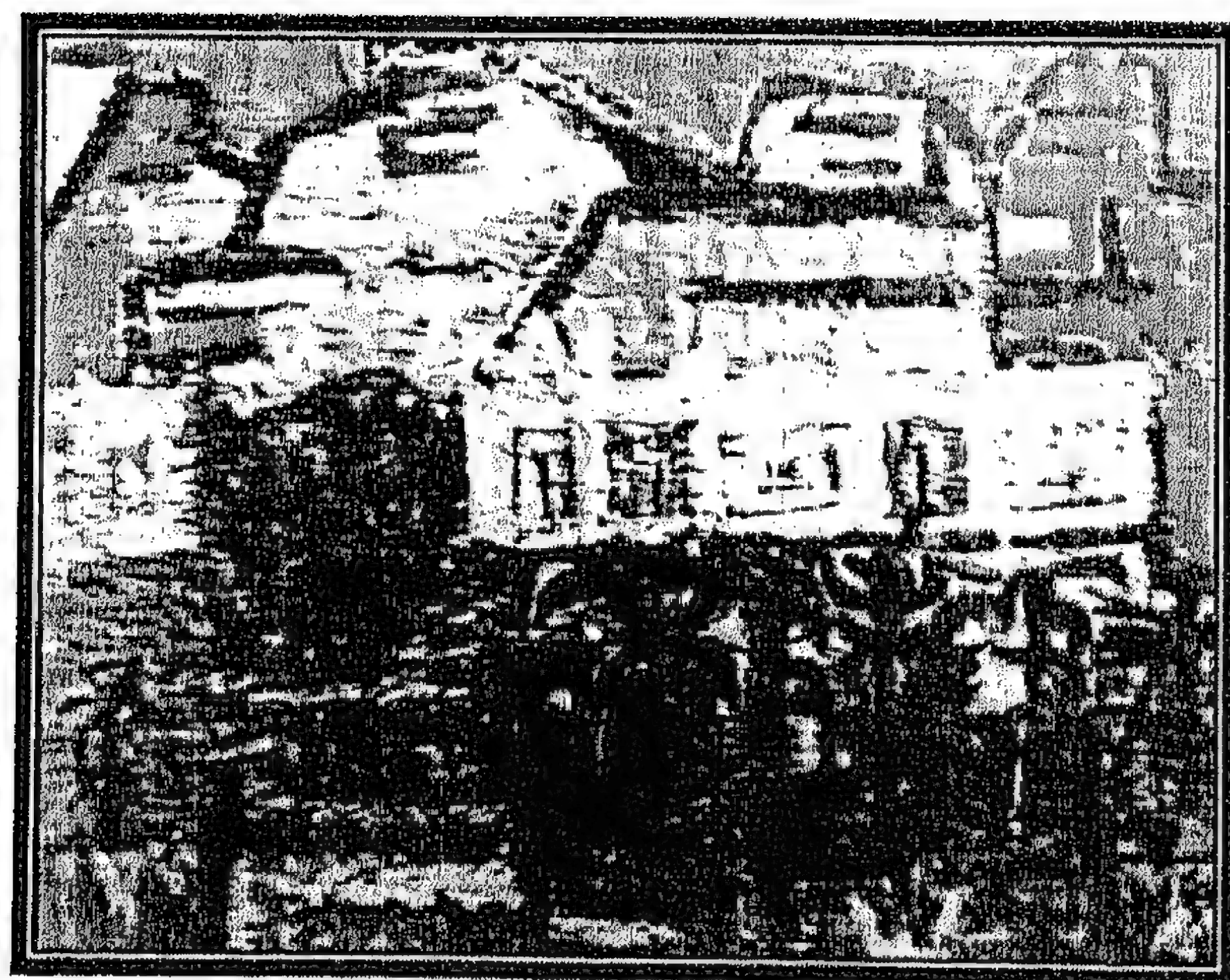
شكل (١٢٤) تعويذه سحرية، ألوان زيت وعجائن وكولاج مع جلد
تمساح على خشب، عفت ناجي، ١٩٨٦. (٩١ : ١٣٨)



شكل (١٢٥) عروسة شعبية، عفت ناجي. (١١٧ : ٢٥٥)



شكل (١٢٦) عالم السحر، عفت ناجى. (كتيب مختارات
من التصوير المصرى المعاصر، مطبعة بريزم الثقافية)



شكل (١٢٧) النوبة الغارقة، عفت ناجى. (١١٥ : ١٤٩)



شكل (١٢٨) الجاموسة، محمد ناجي. (١١٥ : ١٤٥)



شكل (١٢٩) الهدية، محمد ناجي. (١٢٠ : ١١٧)

٢- البيئة والثقافة الفنية المصرية :

عندما نلتمس ملامح الإبداع الفنى فى مصر الحديثة ، ينبغى أن ننتبين أولاً نقاط الارتكاز التى يقوم عليها ، والمنطلقات الفكرية التى تنبثق منها الأعمال الفنية المسطحة والمجسمة التى انتشرت فى مصر منذ بداية القرن العشرين . كذلك ينبغى أن نتعرف على المؤثرات البيئية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وطبيعة التغير الثقافى التى تعبر عنه هذه الفنون.

ومن هذه المؤثرات التى تعطى للفن المصرى المعاصر طابعه الخاص، عامل البيئة والثقافة الفنية المصرية ، ويتضح ذلك فيما يأتى من شرح بعض النقاط المتعلقة بالبيئة والثقافة الفنية المصرية :

أ - مفهوم البيئة : Environment

إن المفهوم الدقيق لكلمة البيئة ما يزال غامضاً للكثيرين، لا سيما وأنه ليس هناك تعريف واحد محدد يبين ما هية البيئة .

فقد "عرف علم البيئة الحديث (الايكولوجيا Ecology) البيئة بأنها الوسط أو المجال المكانى الذى يعيش فيه الإنسان ، بما يضم من ظاهرات طبيعية وبشرية يتأثر بها ويؤثر فيها " وبعبارة أخرى: البيئة هى كل ما تخبرنا به حاسة السمع والبصر والشم والتذوق واللمس ، سواء أكان هذا من خلق الله سبحانه وتعالى (الظاهرات الطبيعية) أم من صنع الإنسان (الظاهرات البشرية) " (١٦٠ : ١٤) .

كما ذكر " جون ديوى " J . D "ewey " بأن الأشياء التى يتغير الإنسان وفقاً لها هى ولا بد وأن تكون بيئته الحقيقية، فالبيئة هى الظروف أو الأوضاع التى تؤثر فى نشاط الكائن الحى بحيث تنميه وتقويه أو تعترض سبيله أو تحبطه. (٢٢١ : ١٢ ، ١٧)

كما تعددت البحوث والدراسات فى تفسير وتحليل مفهوم البيئة، فبعض هذه الدراسات سميت بالدراسات المحلية، وأخرى بالدراسات الريفية، وثالثة بالدراسات الاجتماعية والدراسات البيئية .. أى العلاقات المتداخلة بين الكائنات الحية وبيئاتها التى تعيش فيها ، كما تعددت الآراء حول تفسير مصطلح البيئة، فهى تعنى معنى أشمل من مجرد الأشياء الظاهرية المحيطة بنا " فالبيئة مصطلح يستخدم لتحليل مجموعة الظروف الخارجية والتى تحدد أو توجه أنشطة الفرد ، فهى تعنى

المؤثرات الخارجية التي تؤثر في الفرد ، والتي تختلف عن الوراثة ، وإن كانت لها صلة بالعوامل البيئية المحيطة " (٢٢٢ : ٨) .

إن مفهوم البيئة مرتبطة باللحظة الأولى التي يخلق فيها الكائن الحي، من حيث ارتباطه ككائن عضوي ، بالظروف والمؤثرات الطبيعية المهيئة لنموه وقدرته على التفاعل بينه وبين البيئة التي يعيشها .

ومما يؤكد ذلك ما أشار إليه " أحمد عبد الله " بقوله: " إن مفهوم البيئة يندرج تحت مجموعة الظروف التي تحيط بالكائن الحي، وتشمل كل الظروف المادية ، والفكرية ، والنفسية ، والاجتماعية التي تؤثر فيه، ومن خلالها يتشكل وجدان الإنسان وشخصيته المتميزة التي تنعكس على سلوكه وتقاليده وعاداته، وكذلك في تعبيره الفني عبر مجالات التعبير الفني ووسائطه المختلفة ، وفيما يتخذ من موضوعات للتعبير والاختلاف بين البيئات والمجتمعات هو الذي يحدد شكل ولون وميول الإنسان فيها، كما يتأثر أيضاً بالآطار الفلسفي، والسياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والنفسى، الذي يحيط بالإنسان فى أى بقعة من بقاع الأرض " (١٠ : ٨٢)

كما " يذكر محمود البسيونى " بأن " الإنسان من دون الكائنات الحية، لديه القدرة على العطاء المتجدد ... فهو يأخذ من البيئة ما يسد به حاجاته، ثم يخرجها فى صورة مختلفة فينتج ويضفى حيوية ومعناً جديداً للأشياء " (١٧٣ : ١٠٩) ومن خلال ما سبق .

يتضح لنا أن البيئة هى الوسط أو المجال المحيط بالفرد الذى هو جزء من بيئة يتأثر بها ويؤثر فيها ، والفرد والبيئة كلاهما أجزاء من نظام متفاعل قائم على الإيجابية الحية النامية .

وعلى ذلك بالأشياء التي يتغير الفرد وفقاً لها وهى التي تكون بيئته الحقيقية فهى تعبر عن مجموعة المؤثرات التي يتعرض لها الفرد أثناء حياته حيث يتفاعل معها ويكيف معها ليحصل منها على أقصى ما يستطيعه لإجراء نموه .

ويجب فهم البيئة على أنها كل ما هو خارج ذات الإنسان ويحيط به بشكل مباشر أو غير مباشر وجميع الأنشطة والمؤثرات التي تطبق والتي يستجيب لها والتي يدركها من خلال كافة وسائل الاتصال سواء الطبيعة أو التكنولوجيا والمتوفرة لديه . (٢٢ : ٢٤)

كما " تشمل البيئة أيضاً تراث الماضى والعادات والتقاليد والأعراف والتاريخ والقانون والإنجازات العلمية والفكرية والفلسفية فى شتى العلوم والفنون " (١٠٧ : ١٧٨)

(ب) البيئة المصرية :

" لقد حبا الله مصر بطبيعة فريدة فأرضها منبسطة، وشمسها ساطعة، وسماؤها صافية الى جانب جفاف جوها الذى كان له أكبر الأثر فى حفظ تراثها آلاف السنين بعيداً عن التحلل والتآكل " (١٩٧ : ١١)

ولقد شهدت البيئة المصرية حضارات عريقة ، انتقلت من الحضارة المصرية القديمة الى القبطية ، ثم الى مصر الاسلامية ، ومصر الحديثة ، ثم مصر المعاصرة وكل حقبة من هذه الحقبات الحضارية التاريخية زاخرة بأحداثها وفنونها وتراثها العريق .

وفى ضوء هذا التاريخ المستمر تميزت البيئة المصرية باتصالها بغيرها من البيئات ، كما قامت ثقافتها على الأخذ والعطاء، موقفة بين القديم والجديد، فكان من أهم سماتها أنها ذات عمق تاريخى ومستمر ، ومتعددة المصادر ، ومتغيرة المعانى والمفاهيم (٢٢ : ٢٩)

ويضيف " أحمد عبد الله " تفسيره للبيئة المصرية بقوله " كان لطابع البيئة المصرية ما مهد للإنسان المصرى عوامل التجمع والوحدة الشاملة والاستقرار الدائم ، فكانت هذه الحضارة الزاهرة التى سبقت حضارات العالم أجمع ، نتاج التفاعل الدائم بين الإنسان والبيئة ، فقد وهب الله هذه البيئة المصرية من العوامل ما جعلها مسرحاً صالحاً لأن تثمر فيها جهود الإنسان فى بعث حضارة وطيدة اتصلت حلقاتها ، فاستطاعت أن تغالب الدهر ، وتبقى على مر الزمن وهى فى مسارها لم تفقد يوماً ما صلتها بماضيها ، واحتفظت بمقوماتها جلية بارزة " . وكان أول هذه العوامل هذه العزلة التى درج فيها الإنسان على أرض الوادى وتلك الطمأنينة التى شملت حياته جميعاً والتى منحته الطبيعة إياها، فهذه الصحراء على الجانبين وذلك البحر فى الشمال والشرق جعلاً مصر فى عزلة آمنة للبناء والاستقرار وتأصيل العادات والتقاليد ، ولم تفقد مصر فى عزلتها هذه صلتها بالعالم الخارجى ، فكانت بعوثها البحرية تجوب البحار ناقله ألوان الحضارة إلى الشعوب المجاورة، وإلى جانب هذه العزلة الآمنة جرت الحياة فى مصر فى سهولة ولين يسرهما خصب الأرض ونظام ثابت فرضه جريان النهر الخالد . (١٠ : ٨٣)

" إلى جانب ذلك يأتى موقع مصر الجغرافى فى مجمع قارات العالم القديم وفى ملتقى بحرين عظيمين ، فمن هذا الموقع كانت تطل فى كل مراحل تاريخها على مسالك التجارة فى العالم ، وفيه تتلاقى ثقافات العالم كله وحضاراته لتصهرها الطبيعة المصرية خالصة قوية " (١٦٤ : ٢)

" والبيئة المصرية عبر التاريخ قد صقلتها عوامل الاحتكاك والتعامل المباشر، من خلال حضارات، فأفادت فيها ملامح البيئة المتفردة، وقيمت كل جديد فى مفهوم الفن، واستقطبت مصر من منطق التميز الجغرافى كل تلك الملامح المثمرة من الفنون الحضارية لكل المنطقة، وحيث أبقت لنفسها حق تداول مميزات هذا التراث العريق فكراً ومعنى وثقافة وفلسفة وإنتاجاً " (١٠ : ٨٤).

ج - أثر البيئة على الفن المصري :

العلاقة بين الفنان والبيئة علاقة تبادلية ، ففى البيئة تعطى للفنان كل المثيرات والدوافع والمعلومات التى تساعد على إظهار القيم الإبداعية عند الفنان ، ويعكس ذلك الفنان على البيئة بتهديب وإعادة الصياغة لرؤية الأشكال بصور متعددة لتغيير صور الأشكال المحيطة بالإنسان بما يتفق مع رؤيته والعصر الذى يعيش فيه.

والفنان فى أى بيئة من البيئات، إنما يستمد أو يستوحى مصادر إلهامه ورموزه من طبيعة البيئة التى يعيش فيها ، وتكون له بمثابة الحافز والدافع على الإبداع الفنى فى التشكيل والتعبير، بما تحويه من مثيرات ومؤثرات ، لمشاعره وأحاسيسه وغالباً ما يجىء الفن معبراً عن بيئته بظروفها وعناصرها ومؤثراتها، محملاً بنبضها، وناطقاً بملامحها ومميزاتها . (٢٦ : ٥٧) .

لقد استفاد الفنان المصرى القديم من الضوء وشدته وحركة الظل والنور، الذى يعتمد أساساً على حركة الشمس اليومية وما تحدثه من ظلال وأضواء عندما تنعكس على الأشكال والأجسام . ومثلما استفاد الفنان المصرى القديم من خاصية الضوء ، فإن الفنان المصرى فى العصور الإسلامية استفاد من هذه الخاصية أيضاً فأخرج لنا المآذن الباسقات والقباب المتنوعة ، والزخارف البارزة والغائرة ، مستفيداً تماماً من ظاهرة الضوء . كذلك كان لطبيعة المكان تأثيره على الحس الهندسى فى الفن المصرى القديم .

فمن خصائص البيئة الزراعية المنبسطة اعتمادها على التقسيم وتحديد الأرض فى أشكال هندسية ، كما أن الواد المنبسط والطبيعة المستوية التضاريس والممتدة ، أوجدت لدى الفنان المصرى القديم تصميمه القائم على استخدام الخطوط الأفقية والرأسية — واللجوء إلى التلخيص والتكثيف لعناصر الموضوع وتفاصيل العمل الفنى .

فالبيئة كمصدر للمدركات الشكلية ، من أهم مصادر إلهام الفنان لما يتوفر فيها من نظم بنائية لأشكال الكائنات الطبيعية والأشكال المصنوعة ، وإسهام البيئة فى تشكيل الفرد بوجه عام والفنان المصرى بوجه خاص ، يرجع إلى بداية نشأة الإنسان عندما تستقبله البيئة المصرية بمناخها الخاص والفريد المعتدل على مدار العام ، فجفاف الجو واستقراره وانتظامه وتتابع الفصول

والشمس الدافئة وغير ذلك من مظاهر الكون الطبيعية ، جعلته يلاحظ ويتأمل ويراقب ويستنتج ويحلل ويركب ويختزل أسرار الحياة ، وترجم ذلك عبر العصور والحضارات أعمالاً فنية فريدة من مظاهر الكون لتلك البيئة التي يعيش فيها. (١٠ : ٨٤ - ٨٦)

د - مفهوم الثقافة cuiturt

إن الثقافة تعنى الطريقة الكلية للحياة فى أى مجتمع، وهى لا تعنى أو تخص طبقة معينة من الناس كان تقول مثلاً: إن هذا الإنسان مثقف وأن إنساناً آخر غير مثقف فهذا غير صحيح . فلا يوجد مجتمع أو فرد يخلو من الثقافة ، وهى تشير إلى مظاهر عديدة وشتى للحياة ، وتحتوى على السلوك والمعتقدات والاتجاهات التى تميز مجموعة من الناس بذاتها عن غيرهم (١٩٧ : ٥٢) ويوضح المعجم الوسيط معنى كلمة ثقافة cuituie على أنها " العلوم والمعارف والفنون التى يتطلب الحسق فيها ". (٢٩ : ٩٨)

ويذكر " محمد عبد الهادي عفيفي " بأن العلامة (ر . ردفيلد . r. redfield) قدم تعريفاً للثقافة بأنها " مجموعة المفاهيم والمدرجات المصطلح عليها فى المجتمع وتنعكس فى الفن والفكر والأعمال وتنتقل عن طريق الوراثة والتقليد عبر الأجيال فتكسب الجماعة صفات وخصائص مميزة ". (١٥٢ : ١٣٦)

كما يعرف " منير سرحان " المفهوم الشامل للثقافة بأنها "هى طريقة الحياة فى المجتمع بجوانبها المادية كالآلات والإنشاءات والأزياء وغيرها ، والمعنوية كاللغة والأدب والفن والدين وغيره، وهى من صنع الإنسان فى سعيه للتكيف مع البيئة الطبيعية والاجتماعية لإشباع حاجاته العضوية والعقلية والنفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفنية ، كما أنها تتمثل فى قيم الحياة واتجاهاتها ومعاييرها الحاكمة، وفى طرق التفكير وأنماط الفكر، وفى المعتقدات والتوقعات والعلاقات التى تنظم تعامل الناس فى حياتهم ، وفى أنماط السلوك. والثقافة تنتقلها الأجيال المتعاقبة عن طريق الاتصال والتفاعل الاجتماعى، لا عن طريق الوراثة البيولوجية، وهى ما يتعلمه الخلف من السلف عن طريق الاتصال اللغوى ، والخبرة بشئون الحياة والممارسة لها ، وعن طريق الإشارة والرموز ". (١٠ : ٨٧ ، ٨٨)

أما العالم روبرت بيرستيدت R.Birstedete فيعرف الثقافة على أنها " ذلك النسيج الذى يشمل النظم الفكرية التى تتمثل فى القضايا العلمية والمعتقدات والأساطير والأمثال وآداب السلوك فى المعاملات ، والأدوات والمباني ، والصناعات المختلفة " (٢٢٧ : ١٥٨ - ١٦١)

كما أن هناك تعريف العالم " الأنثروبولوجي " E. Btylor والذي يرى الثقافة ما هي إلا كل (معقد) متشابك متداخل يشتمل على المعارف والمعتقدات والفن والأخلاق والقوانين والعادات وكل ما يملكه الإنسان مما يؤهله ليكون عضواً في المجتمع .

أما كوون COON فيؤكد على الصفات التعليمية للثقافة وهو يرى أننا ربما ندرك الثقافة على أنها حاصل جمع كل الطرق التي يحياها الإنسان، انتقلت من جيل إلى جيل عن طريق التعلم وهذا النتاج المتجمع ما هو إلا الثقافة . (١٩٧ : ٥٣)

"والمحتوى الفكري والثقافي لمجتمع ما يتأثر بالنظم السياسية والاقتصادية في هذا المجتمع حيث نجد أن هناك بعض الأنظمة السياسية تفرض على الشعب محتوى فكري وثقافي جامداً داخل قيود محددة ، كما نجد بعض المجتمعات تطلق حرية الاتجاهات الفكرية الثقافية المختلفة و المتنوعة سواء أكانت نابعة من صميم المجتمع والمتمثلة في التراث والعادات والتقاليد الموروثة أم المستحدثة والمعاصرة المستمدة من مجتمعات خارجية، وتؤثر على هذه الاتجاهات الفكرية المتنوعة على مقاييس الجماليات ونوع الذوق السائد في هذا المجتمع مما يؤثر بالتالي على إنتاج وتذوق الأعمال الفنية". (١٠ : ٨٨) .

إن الثقافة حركة متغيرة باستمرار وهي بحكم طبيعتها هذه ، وبحكم طبيعة التكوين العصبى البيولوجى والوظيفى للنوع الانسانى تتصف بالدينامية والحراك المستمر ، ولقد كانت التغيرات الثقافية فى الماضى بطيئة الإيقاع ، تفصل بين أحداثها سنوات طويلة من الاستقرار ولكنها أصبحت فى العقود الأخيرة من النصف الثانى من القرن العشرين، متلاحقة، ومواكبة لغزارة الاكتشافات العلمية ، والابتكارات الفنية الموازية ، التى لا تكاد تتيح الفرصة للمتابعة والتحليل والتصنيف . (١٨ : ٧٣ ، ٧٤) .

د - الثقافة الفنية المصرية :

" تعتمد الثقافة الفنية على عاملين :

أولهما : يشتمل على التراث الفنى فى بيئة الفنان المحلية والإقليمية .

وثانيهما : يمثل التيارات الفنية المعاصرة فى العالم المحيط فى عصورها المختلفة التى أتت إليه عن طريق تقنيات الاتصال البصرية والسميعة المتطورة ، وما تقدمه دور النشر من المعرفة فى كافة مجالات الحياة " . (٢٢ : ٢٨) .

ازدهرت على أرض مصر منذ فجر التاريخ ، وعلى مدى تاريخها الطويل مجموعة من الحضارات الإنسانية الراقية ، وقد أضافت كل منها مخزوناً ثقافياً ضخماً يضاف إلى التراث الثقافى المصرى الممتد فى جذور التاريخ ، وفي الانتقال من حضارة إلى حضارة ، ومن عصر إلى عصر

، تنتقل بالتالى المظاهر الثقافية لهذه الحضارة التى تليها ، وبالتالى فإن أى حضارة جديدة كانت تقوم على أرض مصر لا تنفصل تماماً عن مظاهر الحضارة عن سابقتها ، فربما تتغير أشكال الحضارة الجديدة بمظهرها المرئى للعين عن مظاهر الحضارة التى تسبقها، ولكنها تحمل فى طياتها جذور القديم وما سبقها من حضارات . والإنسان المصرى بما يملكه من ثقافة راسخة فى أعماق الأرض ، ليس من السهل عليه التخلص منها أو استبدالها بثقافة دخيلة ، وعندما يتقبل ثقافة جديدة يستوعبها فى هدوء ، فى ترويض ومراوغة حتى لا تنفذ إليه مباشرة ، بل تبقى طافية على السطح فترة ، ثم تتخلل تدريجياً وبيطء إلى ثقافته العميقة التى تذيبها فى كيائها . إن كل ما يجتاح مصر من مؤثرات ثقافية عالمية تظل بعض الوقت - على الأقل - على سطح الثقافة المصرية ولا تنفذ إلى العمق مباشرة . (١٠ : ٨٩)

و . أثر الثقافة على الفن المصرى :

يعد الفن عنصراً مهماً من عناصر الثقافة ، وعاملاً من عوامل بنائها ، باعتباره أكثر العناصر قدرة على الانتشار بين الحضارات المختلفة كلغة عالمية ، وتحقق التجاوب بين البشر على اختلاف أجناسهم ، فالفن وسيلة يترجم من خلاله مستويات الثقافة ، ويمكن اعتبار الفن المرآة للثقافة ، فالأعمال الفنية بعامة تعكس السمة المميزة للحضارات المختلفة ، بما تتضمنه من نظم وقيم ونظام للحياة والمجتمع الذى نمت فيه تلك الحضارات .

والفن بوصفه انعكاساً لروح وثقافة العصر الذى ينشأ فيه ، إنما هو بمثابة التعبير أو الرمز إلى كل مظاهر هذا العصر الاجتماعية ، والفكرية ، والاقتصادية وغيرها .. وهو تعبير ورمز أيضاً لفلسفته ، وآدابه ، وعلومه .. ولو نظرنا بدقة فسنجد أن العلاقة موجودة دائماً وقائمة بين العالم الذى يضع القوانين العلمية ، والفيلسوف الذى يصيغ النظريات الفكرية والفلسفية ، والكاتب ، أو الأديب الذى يسجل أفكاره ، وانفعالاته ، والفنان التشكيلي الذى يبدع التصوير أو النحت ، فكل منهم يعبر عن نظرة عصرهم إلى عالم الواقع ، وإلى الحياة والوجود ، وكل منهم يعبر من خلال رموزه الخاصة ، وبوسيلة التعبير الخاصة بكل فن من الفنون .

والفن والدين من أهم مقومات الثقافة لأى حضارة ، بل أن الفن ينشأ أحياناً من الدين ، أو من الثقافة الدينية، وعلى أرض مصر نشأ من قديم الأزل الوعى الدينى ، كذلك كان المعبد متحفاً للفنون ، فقد احتوى فن العمارة والنحت والرسم والتلوين ، وكان الفن أو هو كذلك تفسير للدين ومقدمة موسيقية له بما يوقظ الروح ويفتح القلب لتلقى رقائق المعانى .

ويقول: " زكى نجيب محمود " بأن " التراث الإبداعى والثقافى للأمة شرط أساسى لإقامة الركائز التى يبنى عليها الفنان المعاصر ما يبدعه من فن . إن هناك ناحية أخرى فى ثقافتنا التقليدية

فى دنيا الإبداع الفنى لها خطورتها البالغة ، وينبغى أن تكون لها أيضاً مكانة ملحوظة عند الفنان المصرى اليوم . تلك الناحية أننا أمة بنيت ثقافتها أساساً على فكرة زوال الأفراد وفنائهم ، وأن الخلود لا يكون إلا للفكرة المجردة التى ما جاء بها هؤلاء الأفراد إلا ليحسدوها فى أشخاصهم .

ولما كانت الفكرة المجردة حين نريد تصويرها أقرب إلى أن تكون رسماً بغير تفاصيل ، فمعنى ذلك أن الفنان إذا أكتفى بالتخطيط البسيط الذى يوحى بما يريد تصويره كان بهذا أقرب إلى غرضه فى أن تكون الصورة لا لشخص معين ، بل لفكرة جسدت فى ذلك الفرد، كما أننا فى عصرنا هذا ما دمنا قد استأنفنا نشاطنا فى الإبداع الفنى ، فيجب أن نبني إبداعنا على هذين الجانبين من تقاليدنا الفنية .. أولهما العناية بالشكل " الفورم " ، والثانية التبسيط الذى يوحى بالأفكار المرجوة". (١٠ : ٩٠ ، ٩١) .

" كذلك نجد أيضاً أن أعمال بعض الفنانين تأثرت بالروح الأسطورية المستمدة من الثقافة المصرية القديمة، فنجد البناء المعماري الرصين ، والكتلة الصرحية الراسخة ، والإيجاز البليغ للخطوط والمساحات، والنزعة الرمزية المتأثرة بالمعتقدات المصرية القديمة ، وإن احتفظت بذات الوقت بالسماط الأوروبية للتصوير المعاصر من تجريد هندسى وتوازن إيقاعي يخاطب البصر قبل الروح ، وشغف بالملامس الخارجية للخامة ". (١١٦ : ٩٤ ، ٩٥) .

ز . الشخصية الفنية المصرية فى الفن :

تحدد ملامح الشخصية الفنية لآى حضارة من خلال الآثار الفنية التى يعكس كل أثر منها حالة المجتمع التى كان عليها وقت إنتاجه لهذه الأعمال، فالعمل الفنى مرآة صادقة للفنان والمجتمع. ومما يؤكد ذلك المعنى ما أشار إليه " فكرى محمد عكاشة " بقوله " أن الشخصية المصرية... تلك الشخصية التى تتصل بالبلورة الثقافية والحضارية التى نبتت على أرض مصر، وتتصل بزوايا الرؤية التى أرشدت الإنسان على هذه الأرض من أجل تحقيق إنسانيته، فالشخصية المصرية بهذا المعنى هى المرجعية الرئيسية التى يمكن أن تكون الإنسان المعاصر أصيلاً ومتكاملاً البناء، فالحضارة المصرية كونت لها رؤية أضاعت للعالم نوراً ووعياً بمسئولية الحياة ومعنى الحياة من مثل وقيم إنسانية أخلاقية وعلمية دينية ودنيوية.

لقد استطاعت الشخصية المصرية أن تكون رؤية نتيجة سعى وجهاد، فتلك الحضارة التى قامت على ضفاف وادى النيل لم تتشأ عبثاً أو صدفة، ولكنها كما هو واضح هى نتاج تفتح وانفتاح على الحياة فى تجليها، وترقب وسعى لإيجاد علاقات ومعرفة وعلم عن الطبيعة بكل تغيراتها وإدراك الزمن وتنظيم الزراعة، وبناء الأهرام والمعابد العظيمة القائمة على تناسق هندسى معرفى وليس عبثى أو عشوائى، والدراسات الفلكية والنجمية .. كل هذا السعى والجهاد رأى المصرى فيه

وسائل لإدراك علم آخر هو علم الغايات، فتكونت له رؤية عن معنى الحياة. ادراك التواجد الأرضى معبر إلى حياة أخرى وأن عمل الإنسان له جزاء ثواب أو عقاب. (١٣٨ : ٧٤ ، ٧٥)

"والفن هو معبر عن الذات الثقافية والتراث الروحي لمختلف المجتمعات ويحفظها، كما يمثل فى نفس كل إنسان شعور بالانتماء إلى المجتمع البشرى بوصفة القاسم المشترك الذى يتجاوز الفوارق الدينية واللغوية". (٩٤ : ٥٩)

ففى الفن نجد أن الشخصية المصرية لها خصوصيتها المتميزة فيكشف "رينيه ويچ" لنا عن بعض أسرار الفن المصرى وذلك من خلال بعض اللحظات الكبرى فى التاريخ المصرى :

١- هبة التبسيط التى ملكتها بحكم طبيعتها الريفية الواقعية، وأتاحت للفن المصرى أن يجرؤ على التبسيطات الكبرى فى التجسيم .

٢ - الحس الهندسى والانتظام فى الشكل، وذلك من خصائص هذه الطبيعة الزراعية التى تلجأ إلى التحديد وإلى الأشكال الهندسية، والتى تولى المحاور العمودية والمحاور الأفقية التى تزرع المكان اهتماماً أنعكس على الفن وشكل خصائصه .

٣- التزاوج بين الحساسية بالطبيعة والواقعية من ناحية، وبين النظام الهندسى من ناحية أخرى، واجتماع هذين العنصرين فى الفن المصرى، يشكل عنصر متناسق أساسى .

ومن خلال العصور الفنية المختلفة - من الفرعونى إلى القبطى إلى الإسلامى إلى العصر الحديث - تتور موجات من الأفكار والإبداعات استندت على صلابة التاريخ الحافل، والجو المصرى والروح العربية والبيئية الأفريقية ، فبعثت الفن القومى من جديد تناصره المعاصرة من خلال التجمع الفنى ، وتربطهم روابط الهدف الواحد . ومن هنا كان ميلاد الشخصية الفريدة ، وقد عبر عنها أبنائها باتجاهاتهم الفنية المتعددة على الساحة العالمية ، ولازالت الشخصية المصرية متصلة الحلقات لها سمة الواحدة الرائعة . (٩٥ : ١٠)

"ومفهوم القومية فى الفن National Art ، يؤكد أن العمل الفنى مثل مبدعة تماماً يحمل بالضرورة طابع بيئته وحضارته وشعبه فى عصر ما ، وكل هذه العناصر تتصهر فى بوتقة العمل الفنى على نحو يخلق لهذا العمل شخصية متميزة تدل على موطنه وهى ما نسميه قومية أو طابعه القومى". (٨١ : ٢٣)

"وإذا كان الطابع القومى هو الأساس التى تقوم عليه خصوصية الفن ، فإن البعد التاريخى الزمانى يعمل على تعميق هذه الخصوصية ، وبعبارة أخرى يمكن القول أن الاختلافات الطبيعية بين القوميات فى العصر الواحد ، تبقى على نوع من الخصوصية الثقافية التى ربما لا تكون مطلقة ، لأن هناك أيضاً فنون العصر الواحد لها من الملامح والصلات المشتركة التى لا يمكن إغفالها ،

أما فى حالة فنون القوميات المنتمية إلى عصور مختلفة ، فإن الخصوصية تصبح ، أكثر عمقاً ووضوحاً ، وهذا يعنى أن السبع التاريخى يدخل كعنصر مهم فى تعميق وإبراز الاختلافات والخصوصيات بين فنون القوميات .

منذ بداية تشكيل حركة الفن المصرى الحديث ، وثمة اتجاه فكرى بدأ يأخذ مكانه فى المحاولات الجادة للرواد ، وذلك فى بحثهم عن القيمة الجمالية والإبداعية التى ترتبط بثقافة المصرى المرتبطة بتاريخه الحضارى وظروفه السياسية والاجتماعية الراهنة، ويتمثل هذا الاتجاه فى وعى الفنان المصرى بذاته ومحاولته الدائمة لتأكيدھا .

ولقد تفتحت عينا الفنان المصرى الحديث على ثقافة وتقاليد فنية مغايرة تماماً لثقافته وتكوينه الوجدانى الذى يحمل فى طياته موارثه الثقافية المتنوعة بتنوع الحقب الحضارية التى اجتمعت فى ثقافته المعاصرة ، فاتجه إلى تحقيق ذاته على المستوى الوطنى والقومى بالرجوع إلى تراثه الفنى والروحى ، وذلك فى مواجهة المد الثقافى الغربى برؤيته الفنية الخاصة المبنية على تقاليد وقيم خاصة به .

وقد ظهرت فى مصر العديد من الحركات الفكرية والفنية التى عبرت عن موقفها وتطلعاتها إلى التغيير وتجديد بنية المجتمع ، وظهر هذا التوجه فى البيانات الفكرية ، وتصريحات الفنانين فى افتتاحات معارضهم الشخصية والجماعية ، حيث ظهرت أفكار تؤكد ارتباط الفن بالمجتمع وثقافته، وحضارته العربية التى بلا شك كانت ميراثاً لمعظم الحضارات السابقة لها فى مصر. هذا ومن جهة أخرى : تضمنت هذه الأفكار دعوة لإصباح الفن بطابع الحضارة الراهنة والنظرة المستقبلية للثقافة والحياة .

وفى ظل البحث عن الهوية الحقيقية للفنان المصرى المعاصر ، فقد تأرجحت الآراء وتباينت حول عروبة مصر وفرعونيتها ، وعلى أى حال فقد اسفرت هذه الأفكار عن اتجاهات فنية كانت تبحث عن صياغات فنية حديثة تتمتع بروح وطابع المجتمع المصرى وثقافته ، وتميزت هذه الاتجاهات فيما بينها باستلھامهم للفن المصرى القديم والقبطى ، أو الفن الإسلامى بصيغة فنية ذات الطابع الفنى التجريدى ، والبعض الآخر حاول التعبير عن طبيعة البيئة المصرية ومقوماتها الحياتية وما تحمل من معتقدات ومورثات شعبية متمثلة فى الفن الشعبى " (١٥٣ : ١٧٧ ، ١٧٨) .

م - البيئة الثقافية :

" تعنى البيئة الثقافية ذلك الجانب من البنية الكلية التى يحيا فيها الإنسان وهى تشمل : المعرفة والعقائد، والفن، والقانون، والأخلاق، والعرف، وكل العادات التى يكتسبها الإنسان من

حيث هو عضو فى مجتمع، وتتأثر الثقافة بعوامل البيئة الطبيعية، وكذلك بما ينتجه العقل البشرى عن طريق استخدام منجزات العلم والتكنولوجيا " (١٦٠: ١٦) .

وتؤكد " ايناس أحمد عزت " بأن عناصر الثقافة تتألف من:

- اللغة متمثلة فى (المفردات اللغوية والمسميات) .
- السنن والقوانين الوضعية متمثلة فى (العادات ، والتقاليد ، العرف)
- التراث الثقافى والحضارى . (٢٢ : ٢٧)

ط- البيئة الريفية :

" الريف نقيض الحضر. وعلى الرغم من جميع الفضائل المتوفرة فى الحياة الحضرية، إلا أن البيئة الريفية تبقى فيها ما يتغنى به الشعراء والأدباء، من هدوء وهواء عليل وخضرة ونضارة وأغاريد الطيور، وفوق ذلك فإن العلاقات بين الإنسان والإنسان أكثر متانة ووداً، هذا إلى جانب الطمأنينة وراحة البال ولوحات الجمال التى يرسمها الشعراء والفنانون للبيئة الريفية تريح النفس وتمتعها ، ولعل اندفاع سكان المدن نحو الريف للترويح أصدق دليل على فضائل الحياة الريفية" (١٦٠ : ١٧)

كما تضيف " عبلة شوقى أحمد الجمل " بقولها أن " من أهم ما يميز الإنسان المصرى شخصيته النابعة من تأثره بما حوله من بيئة وتراث وثقافة وحضارة ، والبيئة الريفية هى أصل بيئته بما تحمله من جوهر ومظهر أثرت فيه بجمالياتها وما تشتمل عليه هذه الجماليات من عناصر طبيعية تعمل على تشكيل وجدانه ، هذه العناصر يمكن وضعها تحت مسميات مثل (التجانس الطبعى والتبسيط والضوء والخط واللون)، وهى متجمعة تعطى تميزاً يختص به الشكل العام للريف ، والذى يكون له مردود على ثقافة الإنسان فى القرية التى تكون موروثاً شعبياً ذات رموز خاصة بطبيعة المكان وعلاقة الأفراد بذلك المكان الذى يعيشون فيه .

إن هذه العناصر جميعاً تشكل جماليات لا توجد فى أى مكان آخر سوى هذه البيئة المنفردة ، وتعطى المعنى المراد التوصل إليه من خلال البحث، وهو التعرف على الشخصية المصرية المتميزة فى التصوير المصرى الحديث من خلال إبداعات فنانى العصر الحديث وما تحمله هذه البيئة من ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية تؤثر على الفنان وتجعله يعبر تعبيراً مباشراً عن الشخصية المصرية فى الحياة الريفية ، والأرض الزراعية، مما يجعلها أقرب الشبة بمجتمع المدينة ، والذى يفقد إلى الكثير من مظاهر الجمال الطبعى مثل مجتمع الريف ، وذلك لما يحمله من ضوضاء وصخب المصانع والآلات وزحام وتلوث سمعى وبصرى وتلوث فى الهواء نتيجة لعوادم السيارات المزدحمة ، مما يؤثر على شخصية الفرد فى المدينة عنها فى القرية ، ولقد أدرك

المسؤولون فى الدولة هذه الأيام مدى خطورة التعدى على الأراضى الزراعية بالبناء فوقها ويصدرون القوانين الرادعة لذلك فمصر أساساً بلد زراعى ، ويجب الحفاظ على طبيعتها هذه، لأن هذه الطبيعة هى أصل بيئة الإنسان المصرى، والفنان يجب أن يكون لفنه أصل يرجع إليه فهو يعيش فى بيئته التى تثيره فنياً بما فيها من إنسان وحيوان وطيور ونبات ومناظر طبيعية وتضاريس، وتؤثر فيه أيضاً العوامل الاجتماعية التى يعيشها والموروث الثقافى والشعبى فيصنع أعمال فنية جديدة ومبتكرة ولكنها خارجة من منبعه وأصله وهى القيمة الحقيقية لأعماله الفنية .

كما يؤثر على الفنان ملاحظته لارتباط الفلاح المصرى بالأرض والأهل والدين ، ارتباطاً وثيقاً ، وما تتميز به حميمة العلاقة بين أبناء القرية الواحدة ، كما لاحظ الفنان الطبيعة الثابتة لمصر مثل عدم تغير الفصول المناخية تغيراً ملموساً ، وضوء الشمس القوى الذى يعطى ظلالاً داكنة للأشياء ، وصفاء الجو والخضرة والصحراء والنيل كلها ظواهر طبيعية كان ومازال الفنان المصرى يلاحظها وتؤثر على معتقداته منذ القدم وتجعله يؤمن بأن هناك المبدع لكل هذه الظواهر والنظم ، فأمن بالحياة الأخرى وعاش هادئاً مطمئناً، واتسمت أعماله الفنية بهذا الهدوء وليس بها ما يوحي بالتوتر والانفعالات الحادة " . (١١٤ : ٧ ، ٨)

٥ . البيئة الشعبية :-

تعد البيئة الشعبية بجميع عناصرها مادة ثرية على جانب كبير من الأهمية فى تكوين الخصائص الفنية والثقافية والاجتماعية لكل أمة ، لكونها تمتلك عناصر تعبيرية أصيلة مهما تنوع مستوى ذلك التعبير .

" كما أن الاهتمام المتزايد بالبيئة الشعبية جعل رأى العام أكثر تقبلاً لها خاصة من قبل الأدباء والفنانين والباحثين والعلماء الذين اهتموا بها للكشف عن جوانب خفية من التراث الشعبى لإدراكهم بمزاياها واعتبارها مادة غنية للبحث العلمى والفنى، ووسيلة للاستلham منها فى مجال الأدب والفن والتربية الحديثة . ومما لا شك فيه أن البيئة الشعبية فى القرنين الماضيين قد أخذت مكانها الصحيح لدى الباحثين وعلماء الفلكلور مع يقظة الشعوب وانبثاق الإشعاع القومى والإدراك بأهمية البيئة الشعبية ، ودراسة تراثها بعد أن اتضحت أصالتها وقيمتها ومميزاتها المتعددة ، ومن هذا المنطلق قامت كل حركة قومية فى العالم على دراسة التراث الشعبى باعتباره المادة الأولى لمعرفة تاريخ الشعب ودراسة فنونه وآدابه ومظاهر حياته الشعبية المختلفة . (٢٢ : ٢٢)

وقد يكون مجدياً من أجل تحديد مفهوم البيئة الشعبية للتعرف على طبيعتها حيث أنها منبع الفنون الشعبية ان نتبين ما هى الشعبية .

(ى - ١) - مفهوم الشعبية :

لقد ناقش كثير من الباحثين والمعنيين بالدراسات الشعبية مفهوم الشعبية حيث تتخذ موضوعاً للدراسات الفلكلورية وذلك بهدف إرساء علم الفلكلور على أسس سليمة وواضحة . وأنه يبدو ضرورياً عند تحديد مفهوم الشعبية إلقاء الضوء على مصطلح الفلكلور أو التراث الشعبى الذى يدل فى أكثر الدراسات والبحوث الشعبية على ما يصدر من الشعب من إبداع وما يمارسه من شعائر وطقوس وما يصدر عنه من عادات وتقاليد . (٢٢ : ٦٣)

وقبل أن نتعرف على مفهوم الفلكلور كان ولا بد من توضيح معنى كلمة (الشعبية) حيث أنها صفة من كلمة شعب Folk وتعنى فى اللغة ما تقسمت فيه القبائل ، وجمعها شعوب ، وبالتالي فهى تعبر عن الأمة كلها.

(ى - ٢) - مفهوم الفلكلور :-

ما زال تحديد مفهوم " مصطلح الفلكلور " محل جدل ونقاش بين الباحثين فى الوقت الحالى، كما وجد أن مصطلح " الفلكلور " يعد من المصطلحات الحديثة نسبياً فى العلوم الإنسانية والدراسات اللغوية والأدبية ، وتتسم مادته بما فى حياة الإنسان من محافظة على العناصر الثقافية الموروثة والصالحة ، ومن تطور مستمر يقتضيه التغير الدائم فى البيئة الاجتماعية .

فيتفق كل من " سالم السن قشوط " (٧٥ : ٤) ، و "أشرف السيد العويلى " (١٨ : ٣٤) على أن " مصطلح " فلكلور " المكون من الكلمتين " فولك " Folk بمعنى الناس أو عامة الشعب و " لور " lore بمعنى المعرفة أو الحكمة ، فقد انشأه لأول مرة الكاتب الانجليزى "وليام جون تومس" W.J.thoms وأقترح استعمال هذا المصطلح كاسم لحقل يشمل دراسة العادات والتقاليد، والممارسات العقائدية والملاحم والامثال .

وخلال القرن العشرين ، تطور مصطلح " فلكلور " فى أوربا وفى الولايات المتحدة الأمريكية ، وفى معظم بلدان العالم الأخرى ، بحيث صار يشمل الفنون القولية بجميع أشكالها، والموسيقى، والرقص، والعادات، والمعتقدات، والتقاليد، والمعرفة، والأفكار، والعواطف .

فالفلكلور يتحدد فى جانبين متصلين ، أولهما الجانب السلوكى ، والمتمثل فى العادات والتقاليد.. وغيره من عناصر المأثور الشعبى ، وثانيهما الجانب الفكرى والتقنى ، والمتمثل فى فنون التشكيل أو الفنون الشعبية ، وبذلك لا نستطيع أن نفصل بين الجانبين ، فالفن الشعبى بمفهومه الواسع يمكن اعتباره ظاهرة إنسانية متكاملة . وجميع عناصر الفلكلور هى المسئولة عن بزوغ وانتشار هذه الأشكال الشعبية وبقائها وانتقالها من جيل إلى آخر، وهى أيضاً التى تشكل الظواهر الفنية وتعطيها مضمونها " (١٨ : ٣٥)

ومما يؤكد ذلك ما أشارت إليه " إيناس أحمد عزت " بقولها: " لقد حاول بعض الباحثين وعلماء الانثولوجيا مرادفة كلمة فلكلورى — بكلمة — شعبي ومن التعاريف المتعلقة بالفلكلور ثلاث تعريفات من حيث الموضوع تعطى فكرة عامة ومكثفة عن مجمل تعريفات الفلكلور وهذه المجموعة تتمثل فى الآراء الآتية :

— الفلكلور يمثل (المأثورات الثقافية) أى دراسة المورثات الثقافية .

— الفلكلور يجب ان يقتصر على (الأدب الشعبى) أى دراسة المواد القولية بشتى صنوفها .

— الفلكلور هو حصيلة ثقافة العامة (الثقافة الشعبية) . (٢٢ : ٦٤)

ك . العادات والتقاليد :

تتصل العادات والتقاليد الشعبية بصفة عامة بالإنسان وبالمجتمع شأنها فى ذلك شأن أى تراث إنسانى أو أى نشاط اجتماعى .

والعادة هى ما اعتاد الناس من سلوك يأتى لا شعورياً وبطريقة فطرية، ويتم تداوله وقبوله بصورة لا شعورية، وهو سلوك يجد القبول الجماعى وتتطلبه الجماعة دون سواه فى سياقه الاجتماعى وتتوقعه وتصر عليه، بل يعاقب من يخرج عنه ، ولذلك فهى ظاهرة اساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية، تؤدى الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشعوب البدائية كما عند الشعوب المتقدمة، وإنها استطاعت أن تحافظ على كيانها ووجودها فى ظل المجتمعات العلمانية المتطورة، وابتكرت لذلك عديداً من الأشكال والصور الجديدة التى تتاسب العصر، فالعادات الشعبية ظاهره تاريخية ومعاصره فى نفس الوقت، فهى تتعرض لعملية تغير دائم يتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية واستمرارها .

أما التقليد فهو فى رأى بعض الباحثين " نمط سلوكى " يتميز عن العادة بأن المجتمع يقبله عموماً دون دوافع أخرى عدا التمسك بسنن الأسلاف، وقد رأى بعض المهتمين بالفلكلور والأنثولوجيا ضرورة التميز بين التقليد والعادة، على حين يرفض البعض الآخر هذا الاتجاه . ويركز دعاه التميز بين الاثنين على ان العادة تتسم " بالدينامية " والمقدرة على التجدد بينما التقليد يتمثل فى النزعة إلى السلفية والتمسك بالقديم لكونه قديماً، وبذلك يصبح التقليد أكثر ميلاً إلى الجمود وأقرب إلى فكرة الواسب الثقافى .

ولكن يجب الإشارة هنا واستنادا إلى المدرسة الوظيفية التى تبين بأن ليست هناك أى عادة أو ظاهرة ثقافية تبقى فى تراث أمه، إن لم تكن تؤدى وظيفة معينة بالنسبة لهذه الأمه . وهو ما قد يتعارض مع الرأى الأخير . وغالباً ما تستعملان هاتان الكلمتان " العادات والتقاليد " فى مجتمعنا وكأنهما مترادفتان فبمجرد استعمالنا لكلمة " العادات " يتوقع أن نرادفها بكلمة " التقاليد " . أما عن

المجالات التى تمارس فيها العادات وظائفها فهى متعددة ومتنوعة اشد التنوع، متمثلة فى عادات دورة الحياة، والأعياد والمناسبات المرتبطة بدوره العام، وعادات الإنسان نفسه البيولوجية والاجتماعية. (١٨ : ٥٠ ، ٥١) .. ولنضرب مثلاً للعادات والتقاليد السائدة فى المجتمع المصرى وهى " السبوع " .

— السبوع :

من مظاهر العادات والتقاليد المهمة "السبوع" وهو أحد مظاهر اهتمام الأسرة المصرية بالطفل ومكانته فى المجتمع وقد اعتاد مسلمو وأقباط مصر إقامة عادات ومراسيم احتفالية مازالت سارية حتى الآن . .

ويوم السبوع هو يوم تسمية الوليد الجديد. وعملية التسمية هى أهم وقائع هذا اليوم وغالباً يعتبر هذا اليوم مناسبة تلقى الطفل أول حمام فى حياته لأنه يحظر غسل الطفل إلا بعد إتمام سبعة أيام من عمره . وتجهز مياه الاستحمام منذ الليلة السابقة على السبوع، فتوضع فى إبريق خاص جوار الطفل والأم .

ويؤدى الإبريق والقلة — دوراً رئيسياً فى هذا الاحتفال، فإذا كان المولود ذكر أحضر الإبريق رمز للذكورة ويزين بالسبحة ويوضع عليه منديل أخت المولود، وإذا كان المولود أنثى أحضرت القلة رمزاً للأنوثة ويزين بعقد ذهبى، ويلون جسم الإبريق أو القلة بألوان واضحة وتزين بالزهور الحمراء والبيضاء، ويوضع الإبريق أو القلة فى صينية كبيرة . وتوضع فى الصينية سبع حبات بعضها من القمح، والترمس، والعدس، وكذلك بعض النقود التى توضع فى حجاب صغيراً وتعلق برقبة الطفل إلى أن يكبر . (١٨ : ٥٢) .

وقد عبر الفنان المصرى المعاصر عن هذه العادات والتقاليد مثل الفنان " سعد زغلول " . شكل (١٢٣) ص (٢٠١) لوحة "السبوع" .

ل - مظاهر التعبير عن البيئة المصرية فى نماذج من أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين :

مظاهر البيئة المصرية ليست بالشىء الغريب أو النادر إذ هى تشكل جزءاً ورصيداً فنياً لكل فنان طموح يريد أن يسجلها أو يستزيد منها، كما أن الطبيعة المصرية قد حباها الله تعالى بقسط من الجمال الأخاذ وذلك منذ قديم الأزل إذ حاول الفنان المصرى القديم أن يعبر عن مظاهر القرية والبيئة المصرية فى لوحاته الجدارية .

فالمتتبع للحركة التصويرية فى مصر المعاصرة سوف يدرك توجه العديد من الفنانين نحو الاستلهام من التراث والفولكلور، بداية من استلهامات محمد ناجى، وراغب عياد، ومحمود سعيد، لمظاهر البيئة الشعبية من أسواق وموالد ومقاهى شعبية ورقصات للخيل، وتأثرهم أيضاً بالمعتقدات

والمعارف الشعبية كالذكر والزار إلى استلهامات كل من (أنجى أفلاطون، حسنى البنانى، زينب عبد الحميد، عبد الغنى أبو العنين، محمد صبرى).

فوجد الفنانة " أنجى أفلاطون " : (١٩٢٤ - ١٩٨٩ م) . والتي تعد إحدى المصورات المصريات اللاتى أهتممن بتصوير الحياة المصرية فى الريف خاصة، حياة الفلاحين فصورت الأمهم وأحزانهم وأفراحهم وعملهم وترحالهم ، فقد عبرت بصدق عن حياة أهل مصر، فرسمت جهاد الفلاح وإلى جواره الفلاحة زوجته من أجل المحصول والثمرة، واستطاعت أن تعبر عن الإنسان وهو ملتحم مع الطبيعة.

ومما يؤكد ذلك ما قاله "إتين ميريل" بأن الأشكال عند هذه الفنانة تمتزج بعضها ببعض، وتتناق بعضها ببعض لتعبر عن مشاركة الفنانة فى الإيمان الخلاق، الكامن فى الطبيعة المصرية، هذه الطبيعة الحافلة المتميزة عن سواها، ولكن بعض التكوينات السوداء متكاثرة وكثيفة ، والصفراء حادة وصارخة، والأحجام متفتتة ومتناثرة، والخطوط موقوفة ومقطوعة، وكلها تعبر عن المخاوف والأحزان التى يكابدها الكادحون " (١٤٤ : ٤٨)

كما يضيف "سيد هريدى" (*) بأن الفنانة "أنجى أفلاطون" اتخذت الريف رمزاً لها ، وموضوعها المفضل ، تصور الطبيعة المصرية البكر، والفلاحين أثناء العمل سواء فى الحقول أو الأسواق " ، كما يذكر " رضا عبد السلام " فى هذا الصور بأن الفنانة أنجى أفلاطون تعلمت الرسم والتكوين انطلقت مع خيالها ورؤاها فى الطبيعة تتأمل وتسجل خواطرها .. كما اكتسبت أسرار الصنعة من مصادر مختلفة وتجارب متعددة . أحسنت فى التعبير عن إحساسها الراق ، ونجحت فى رسم الطبيعة المصرية التى يغلفها الضوء الساطع بألوان حية فى هارمونية وتوافق .

ان لوحات أنجى بكل ما تحتويه من موضوعات تدور حول الطبيعة والإنسان لها أصول تعود إلى الرسوم التى نفذتها أثناء رحلاتها ومشاهدتها الدائمة سواء قرى مصر وريفها أو فى الخارج، شأنها شأن "محمد ناجى" ، و"محمود سعيد" ، وتلك الرسوم تؤكد على قدرتها فى استخلاص رؤاها الجمالية للبيئة المصرية فى خطوط بسيطة وقليلة أو فى لمسات لونية متجاورة وطازجة، فالرسم من الطبيعة يعنى لها الاختيار الموضوعى الأفضل كما يمنح العمل الخيال والحيوية " (٦٤ : ٢٠٨ - ٢١٠) .

ويمكن أن نلاحظ أن من خلال رؤيتنا للأشكال (١٣٠ ، ١٣١) . ص (٢٢٥)، وشكل (١٣٢ - ١٣٣) ص (٢٢٦)، أسلوبها اللونى الذى يتسم بالزغلة التى تداعب العين وتصدها

* سيد هريدى : أنجى...أنشودة الحرية ، كتالوج متحف الفنانة أنجى أفلاطون ، مركز الفنون المعاصرة ، مجمع ١٥ مايو .

فى الوقت ذاته عن النفاذ فى اللوحة، وتجد الجراءة اللونية فى نقاط تسطيل إلى خطوط فى تنعيم بألوان دافئة، وقد أكسبت خطوطها الملونة سطوح لوحاتها بحيوية وحركة .

أما الفنان " **حسنى البنانى** " : (١٩١٢ - ١٩٨٩ م) . والذى يعد من رواد فن الرسم الملون الذين أحيوا مصر وترابها وأشجارها وأرضها وحقولها وسماها ، عاش حياته يتغنى بجمالها وفتنتها، فذابت ألوانه فى ظلالها وشمسها وحيواناتها ونسائها ورجالها فإذا دخلت بيته انفتحت أمامك نوافذ على الريف والأحياء الشعبية وجموع الناس الطبييين يبيعون ويشتررون ويحبون ويحلمون .. من خلال لوحاته الزيتية التى تكسو جدران المرسم والمسكن . عالم بأسره أبدعه فناننا الكبير خلال نصف قرن من الزمان .

فلو تأملنا منظرًا أو تكوينًا من ابداعه لتبيننا كيف أتقن التكوين ، بمعنى اختيار وتركيب عناصر الطبيعة، وتجسيد المدرك وتعميق التعبير بالألوان والخطوط والملامس، فقد استطاع أن يسبغ على لوحاته الهدوء والحركة والسرعة والحيوية ، مستخدماً الإيقاع اللونى كبعد أساسى فى التكوين والقيم الجمالية تتجسد فى منظر طبيعى من الكائنات الحية والأشياء، فكان لعشق " البنانى " للبيئة المصرية من حقول وأشجار وتجمعات الناس والشمس المضيئة والأحياء الشعبية ، جعلته يتغنى بها فى لوحاته .

كما لم يظهر فى حركاتنا الفنية من صور "الجموع البشرية " بهذه الروعة وذاك الجمال الأخاذ. مع حبكة القيم " الأستطيقية " من إيقاع واتزان وتوافق وتباين وملمس وحوار الأشكال و الخطوط هذه القيم الجمالية ليست مجردة إنما تتقمص أشكال العناصر المحلية المفهومة من الجميع فتؤدى رسالتها الروحية والاجتماعية فى آن واحد . (١٨٣ : ٤٣ - ٤) .

ويضيف " محمد ثابت محمد " بأن " الفنان " حسنى البنانى " عبر بإحساس قوى مرهف عن الطبيعة المصرية بقراها وفلاحها وأشخاصها فى كثير من اللوحات التى تحمل طابع ريفى وقرى مصر وحواريها وأجوائها " . (١٥٣ : ٢٢٠) شكل (١٣٤ ، ١٣٥) ص (٢٢٧) ، وشكل (١٣٦ ، ١٣٧) ص (٢٢٨)

والفنانة " **زينب عبد الحميد** " : (١٩١٩ م -) . والتى تحتل بين صفوف فناني وفنانات مصر المعاصرين مكاناً مرموقاً لمصورة ومبدعه استطاعت أن تضيف للحركة التشكيلية المصرية المعاصرة الكثير من القيم الأصيلة والشخصية المتميزة لما أبرزته من سمات تشكيلية لها جذورها القومية والشعبية . (٢٢ : ١٦٤) .

فلقد عنيت الفنانة بالمنظر البيئي، وتجولت بريشتها في بلدان ومواقع في مصر، وتألفت في إنتاجها للبيئة الشعبية المصرية وبالتحديد أحياء منطقة الحسيني وأسواق الخضار والفواكه، استطاعت برؤيتها وحساسيتها المرهفة أن تخلق من زحام الواقع العشوائي ما يشبه النسيجيات الشرقية، والأسطح الفسيفسائية العربية، وما يذكر بمشاهد الزجاج المعشق، وهي لا تندمج في وصف المشهد الواقعي، اندماجاً مثل الرسامين المستشرقين، بل تظل على المشهد الذي تنتوي استلهامه من أعلى، أو ما يسمى اصطلاحياً بمنظور عين الطائر، الذي يسمح بالتأمل الهادئ للجزئيات وتفاعلاتها المتنامية في لوحاتها، وهي لا تلزم حرفياً بمنظور عين الطائر لأنها لا تحرص على نقل الواقع بل هي تعيد صياغته وتبثه في نفسها من أثار عشقها للموروث الإسلامي والشرقي عموماً، وهي لا تحتفظ من المشهد البيئي إلا بصفة واحدة وهي صفة الزحام لكن شتان بين زحام الواقع وصخبه المتفرد وزحام فسيفسائها المشرقة. (١٧٦ : ١١٠ ؛ ١١١).

وتؤكد "إيناس أحمد عزت" بأن "أعمال الفنانة زينب عبد الحميد" تعكس اهتماماً بالغاً بالبيئة الشعبية المصرية في نقائها وشفافيتها، فقد استطاعت برؤيتها الشرقية المتميزة وأسلوبها المقترّب من حس الفن الإسلامي والروح الأرابيسكية أن تختار بوعي الموضوعات التي تتلائم مع هذا الأسلوب، والذي جمعت فيه بين الوعي العالي بقوانين بناء العمل الفني، ومفهوم الصياغة التجريدي للأشكال، والروح الشرقية الذاتية في تناولها. وطلاقة الفطرة، حين تتاح للأشكال أن تتزاحم وتتكدس أو تنفرط وتتأثر، كيفما شاء لها ذلك، وللخطوط أن تتقاطع وتتشابك وتتهمر في تدفق على السطح، وللألوان أن تتوزع منتشرة بتعددتها لتغطي العناصر والأشكال جميعاً.

وتعد معظم أعمال الفنانة من البيئة المصرية الشعبية الخالصة.. وخاصة الأحياء القديمة المزدهمة بالسكان والمتميزة بالحرف والصناعات القديمة المندثرة معظمها أو التي تحمل طابعاً تاريخياً خاصاً أو أثرياً قديماً مثل: حي خان الخليلي - حي الحسيني - حي بولاق، شكل (١٣٨) (١٣٩) ص (٢٢٩). ففي لوحة "حي الحسيني" والتي تعتبر من أجمل ما أبدعت الفنانة، نجدها تصور قهوة بحي الحسين وقد ازدحمت بمجموعات من الناس في حركات إيقاعية متنوعة فمنهم الجالس ومنهم الواقف.. وقد اكتفت الفنانة بإبراز الملامح الخارجية للجسم دون الخوص في التفاصيل التشريحية أو الإشارة إلى ملامح الوجوه مكتفية بالإشارة اللونية والخطوط السريعة في التعبير عن الشخص وحركتهم نظراً لأن قيمة اللون والوعي بالمكان والتعبير الحركي لدى الشخص هو الهدف الرئيسي الذي تنزع إليه الفنانة، كما ومن الملاحظ أن روح البناء الشعبي قد ترك أثراً على هذه اللوحة من حيث إظهار الشخص بملابسهم الشعبية وجلساتهم الطبيعية.

وقد نزعَت الفنانة إلى التعبير عن جموع الناس في الشارع المصرى من خلال حركتهم المتنوعة التى تصورهم أقرب إلى الطبيعة ، ويتضح ذلك فى لوحاتها شكل (١٤٠) ص (٢٣٠) (٢٢ : ١٦٤ - ١٦٧) .

كما أن الفنان "**عبد الغنى أبو العنين**" (١٩٢٩ - م) ، والذى يعتبر من الفنانين الذين عبروا بإحساس قوى عن الطبيعة المصرية سواء أكانت البيئة الريفية بقراها وفلاحيها وأشخاصها أم البيئة الشعبية بحواربها وأجوائها وازدحامها.

ومما لاشك فيه بأن " التشكيل خلق جديد للطبيعة والعالم . والفنان التشكيلي يرى العالم كله صوراً وأشكالاً وعلاقات بين الصور والأشكال والألوان التى تصبح بالنسبة له لغة فريدة وحيدة لا يستطيع أن يفكر أو يعبر إلا بها . "وعبد الغنى أبو العنين" فنان تشكيلي ، بمعنى أن الفنون التشكيلية كلها بالنسبة له مفردات فى لغة واحدة ، كأن العالم أمامه فراغ عليه أن يملأه ، بل هو فراغ بالفعل دون تشبيه أو تقريب ، سواء فهمنا هذه العبارة من وجهة نظر الإنسان حين يجد نفسه وحيداً فى عالم لا يعنى له أى شىء ، أو فهمناها بمعناها البسيط المباشر من وجهة نظر المصور الواقف أمام قماشه بيضاء يملؤها ويبنيها بخطوطه وألوانه .

هذا الشعور بالفراغ ليس واحداً لدى كل الفنانين وإنما يتفاوت من فنان إلى آخر ، وبقدر ما يشعر الفنان بفراغ العالم ، ويحس وطأته ، ويدرك طبيعته ، بقدر ما يفهم المعنى الشامل للتشكيل من حيث أنه الرد الإنسانى على فراغ العالم الذى قد يحس به الفنان على نحو فلسفى أو عاطفى أو ثورى ، فتتحدد بذلك طبيعة فنه ورسالته .

أما الفنان أبو العنين فكان إحساسه بهذا الفراغ قوياً ، وكان مزيجاً مركباً من العواطف والأفكار والرغبات . (٣١ : ١٣٢) . ومن هنا اهتمامه بالتاريخ والحياة الشعبية ، شكل (١٤١) ص (٢٣٠) والريفية والمناطق النائية شكل (١٤٢ ، ١٤٣) ص (٢٣١) .

وأخيراً الفنان "**محمد صبرى**" (١٩١٧ -) ، والذى يعد من الفنانين الذين ينتمون إلى المدرسة الواقعية التأثيرية ، والتى يواجه فيها الفنان الطبيعة من الهواء الطلق وضوء الشمس ليعالج الألوان وينقل لمسة الضوء الساقط على الأشكال ، لذا فهو يختار الزمان والمكان اختياراً دقيقاً ويكتشف الزاوية المناسبة لبدأ العمل ، ويعد من أهم فناني الباستيل وذلك منذ بداية الخمسينات وحتى الآن ، ورغم ممارسته التصوير بالألوان الزيتية والمائية إلا أنه عشق العمل باستخدام ألوان الباستيل؛ ليعبر بها عن الجمال من حوله ، بألوان هادئة ولمسات رقيقة وقدرة متميزة على توزيع الألوان وفقاً لما يراه ، فحين يصور مظاهر الحياة المصرية وخاصة الأحياء المصرية القديمة .

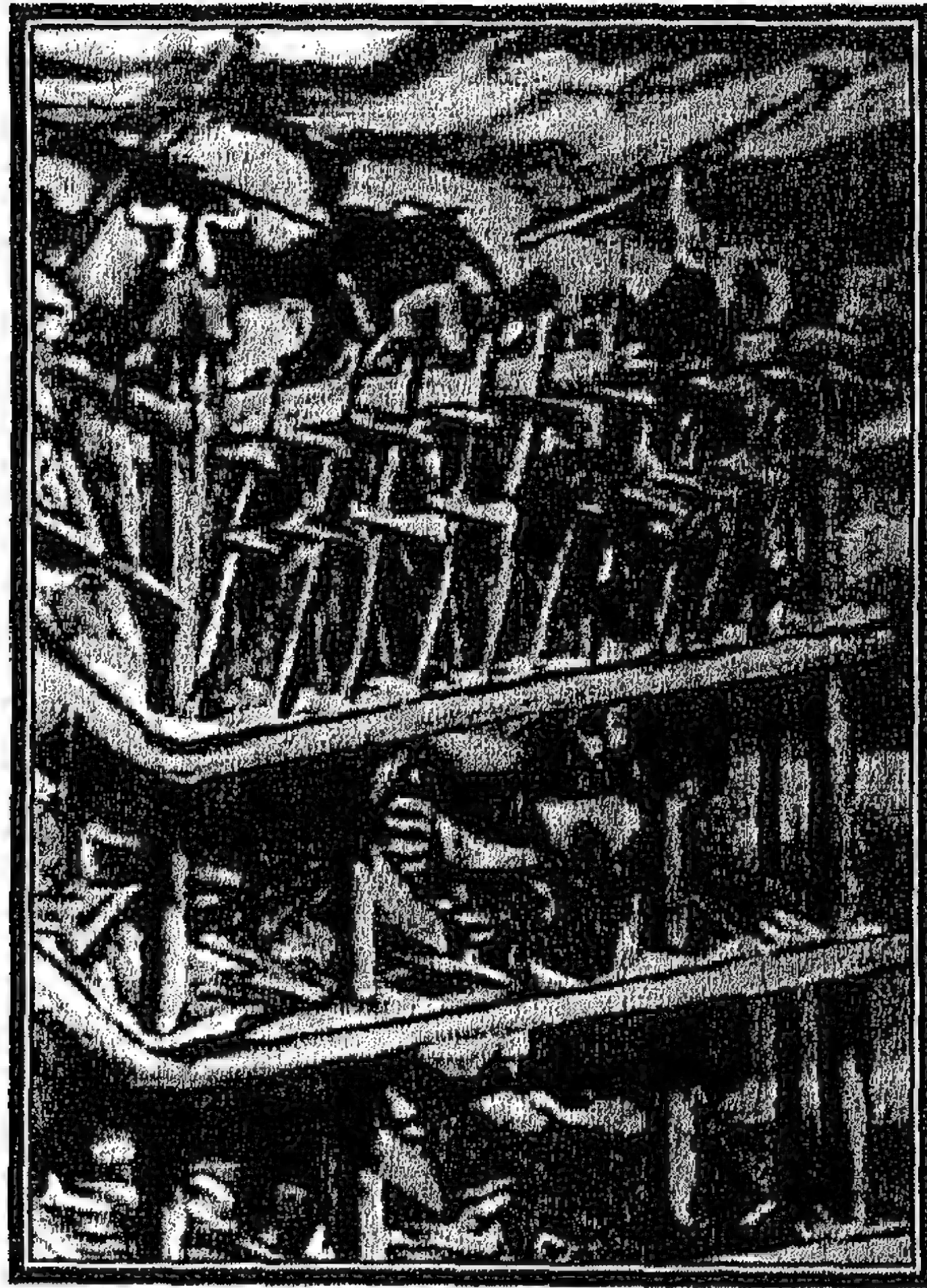
فإنه يجعل الألوان تكتسب ضوء الهواء المشبع بالرطوبة في الأعمال التي يصورها في الصباح الباكر، أو بعد الغروب وهذا ما تتميز به الأحياء المصرية القديمة .

ومن الملاحظ أن الفنان "محمد صبرى" يستطيع التعبير عن هذه الأجواء المختلفة باستخدام أصابع الباستيل ذات النضارة الفائقة والتي يحول سطح اللوحة الساكنة إلى مشاهد تتبض بالحياة وتومض بالألوان على اختلاف درجاتها ، فهو يملك قدرة ومهارة فائقة في السيطرة على الخامة حيث تعطى ألواناً ناصعة وقوية ذات شفافية وبريق ، فهي خامة مشعة بالأضواء .
(١٥٣ : ٢٢١ ، ٢٢٢)

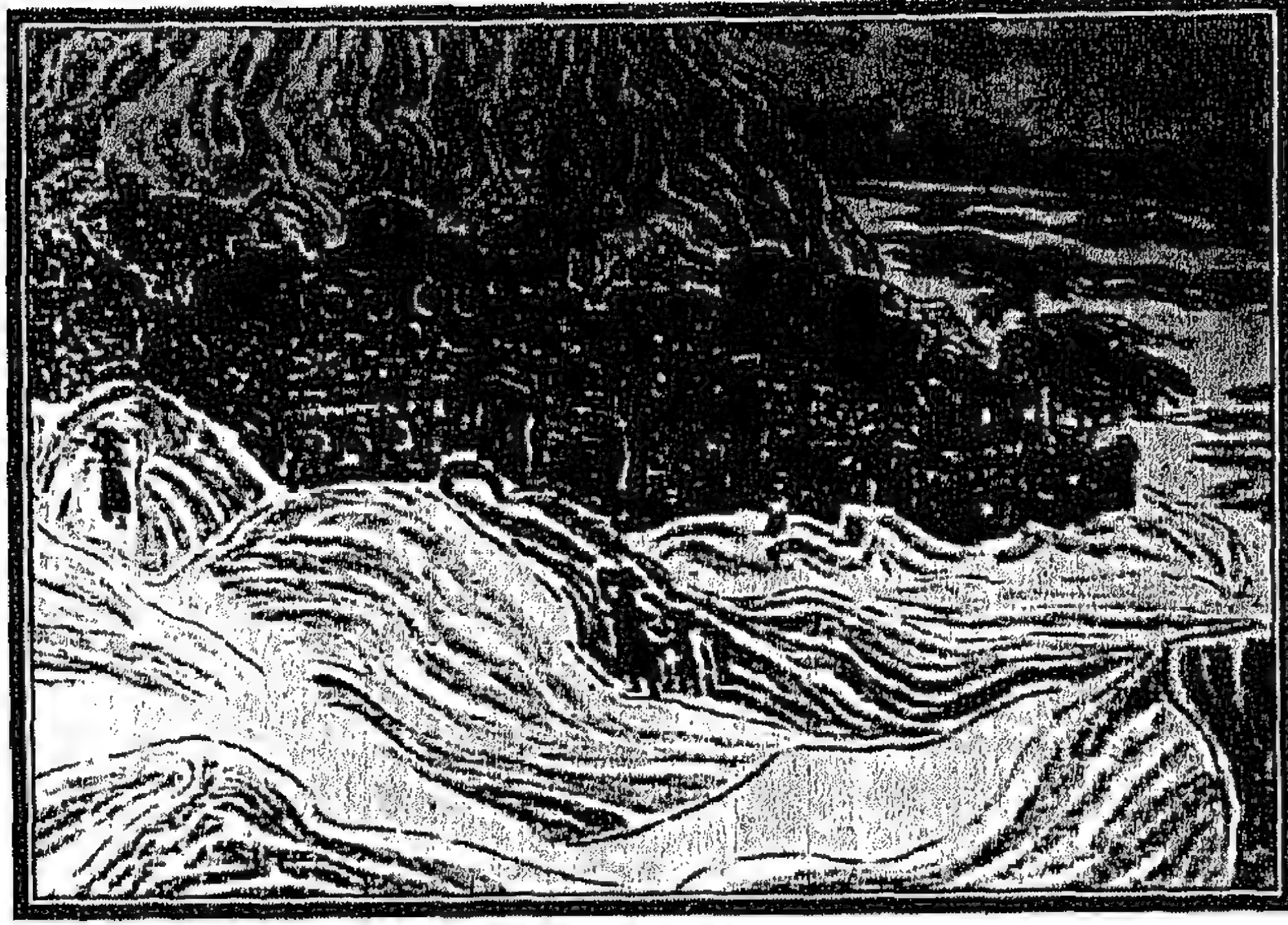
ومن خلال رؤيتنا لشكل (١٤٤ ، ١٤٥) ص (٢٣٢) يتبين لنا قدرة الفنان "محمد صبرى" البارعة والتميزة في فن تصوير ما يراه من مظاهر البيئة عامة، والحياة المصرية القديمة خاصة.



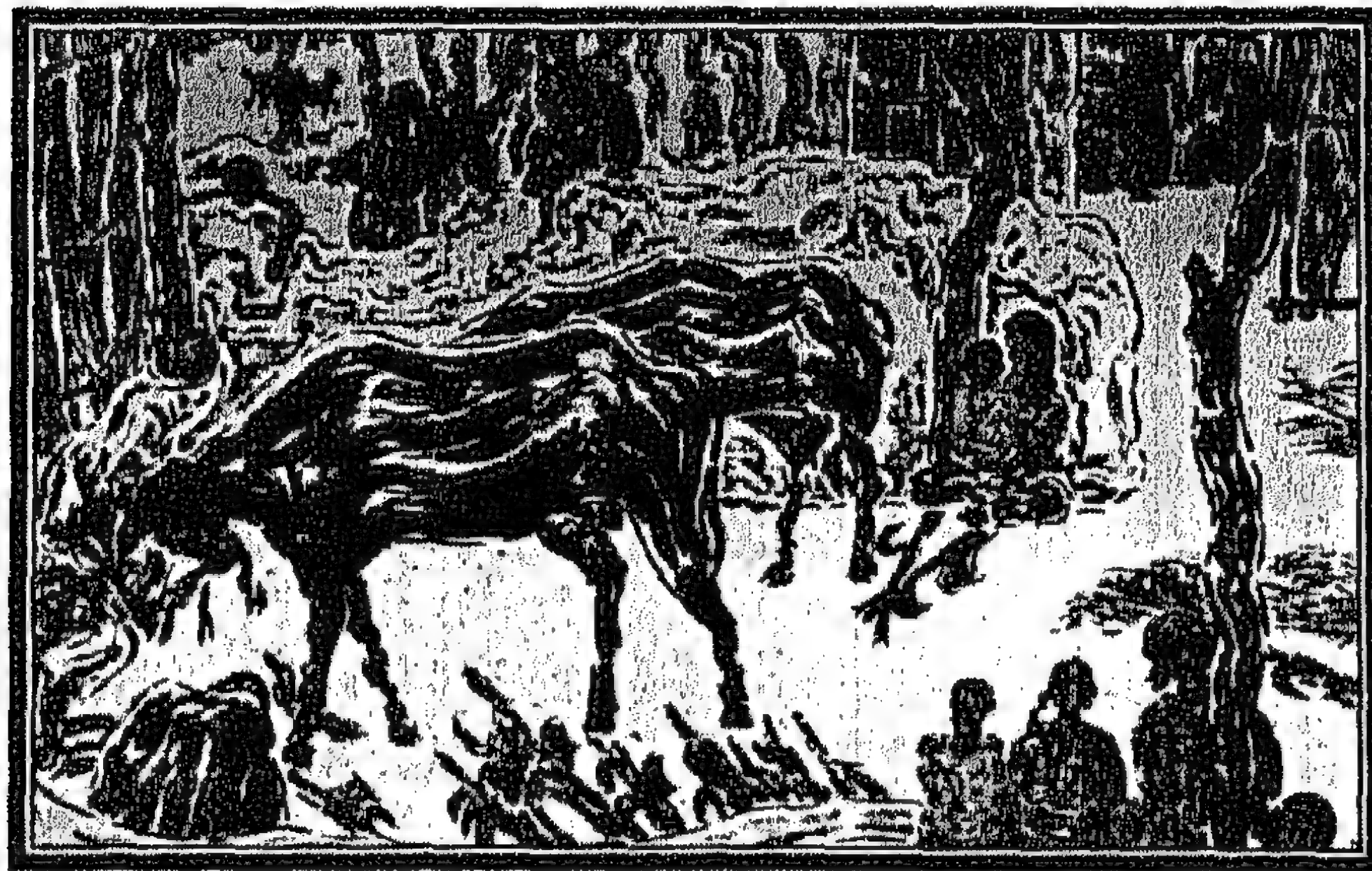
شكل (١٣٠) حظيرة الجاموس، ألوان مائية على ورق
٣٣ x ٤٧ سم، أنجى أفلاطون، ١٩٥١ م.



شكل (١٣١) البنائون، زيت على توال
٥٥ x ١٠٠ سم، أنجى أفلاطون، ١٩٥٣ م.



شكل (١٣٢) قرية الواحة، زيت على توال، ٩٢ x ٧٦ سم
أنجى أفلاطون، ١٩٧٨ م.



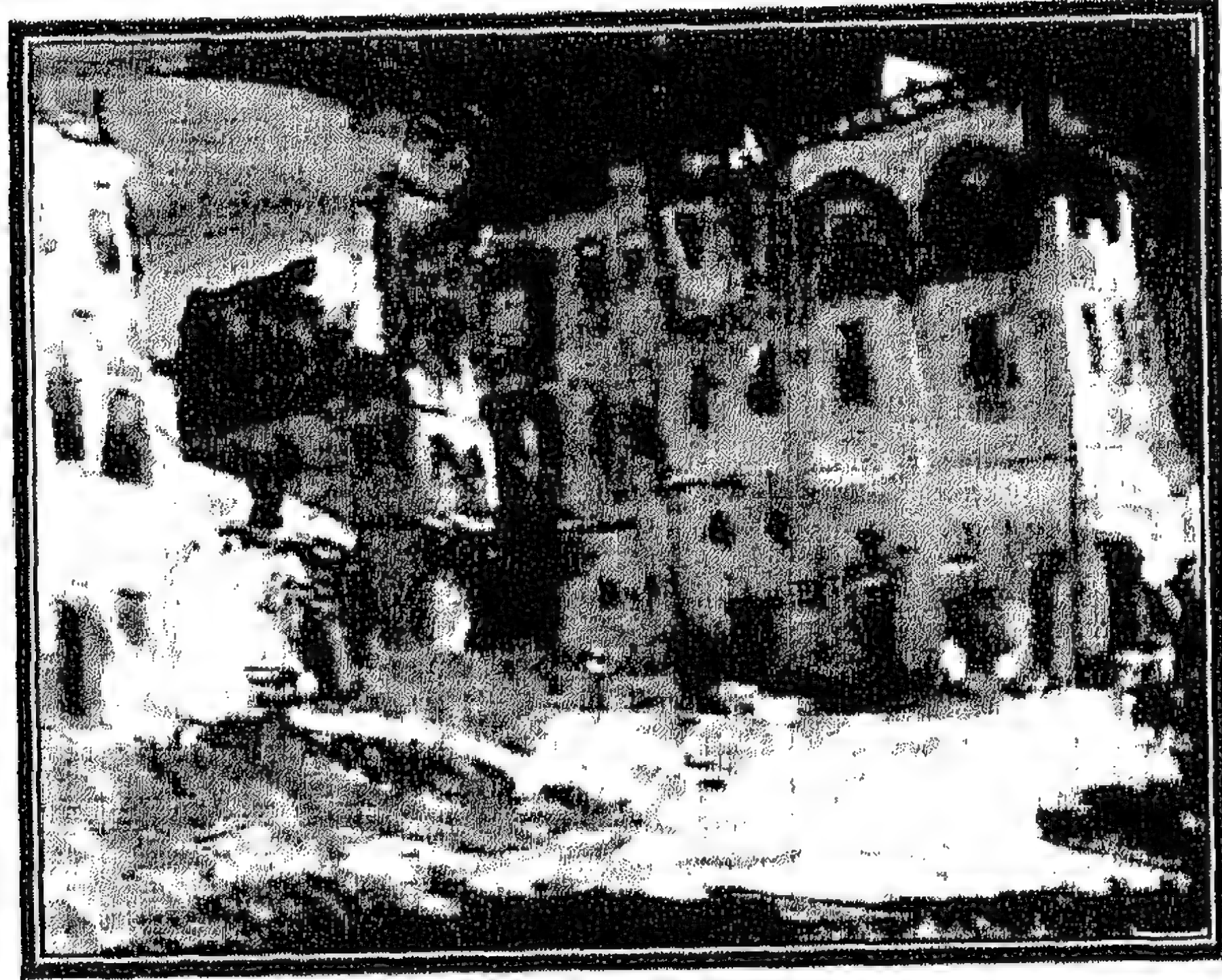
شكل (١٣٣) الزربية، زيت على توال، ٦٥ x ١٠٠ سم
أنجى أفلاطون، ١٩٨٠ م.



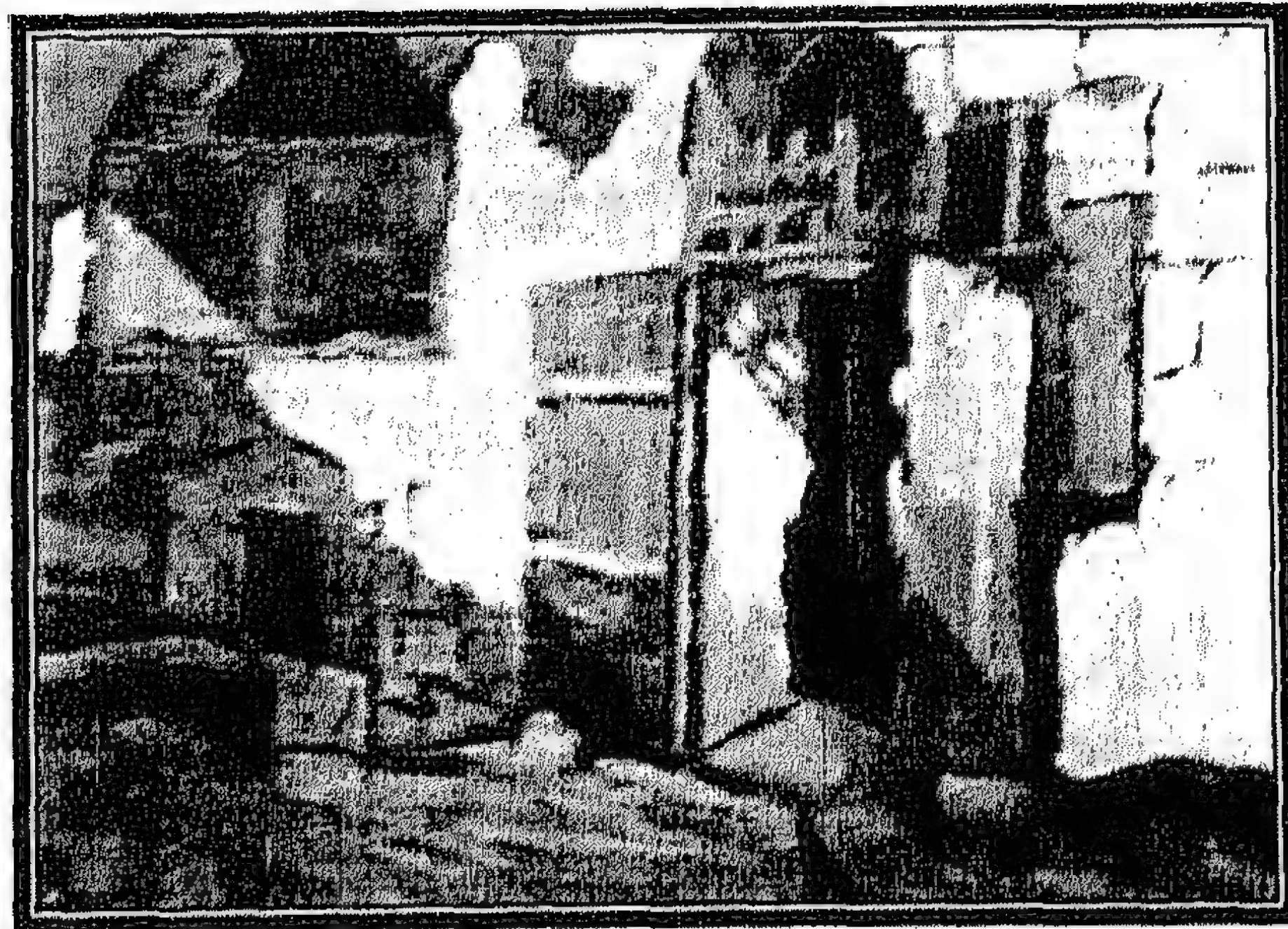
شكل (١٣٤) الريف المصرى، حسنى البنانى، مقتنيات البنك
الأهلى المصرى



شكل (١٣٥) السوق، حسنى البنانى. (١١٥ : ١٤٦)



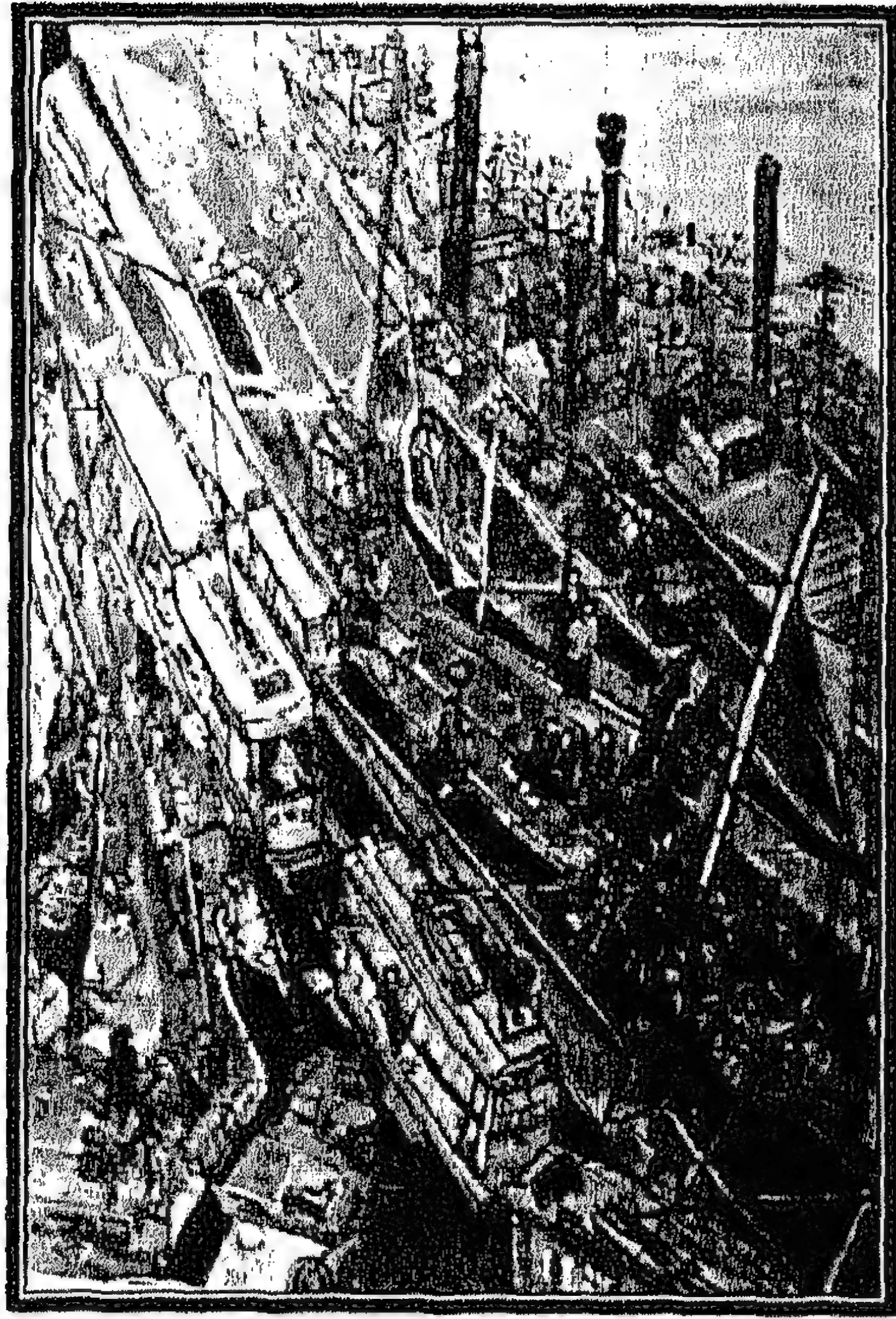
شكل (١٣٦) منظر في منطقة شعبية، ألوان زيت على قماش، ٣٤ X ٢٧ سم، حسنى البنانى، (٩١ : ٢٠٨)



شكل (١٣٧) منظر من الحى القديم، ألوان زيت على خشب، ٢٦ X ١٨,٥ سم، حسنى البنانى، ١٩٥٥. (٩١ : ٢٠٨)



شكل (١٣٨) حى الحسينى، ألوان زيتية على قماش، زينب
عبد الحميد، ١٩٨٤. (مقتنيات البنك الأهلى المصرى)



شكل (١٣٩) كورنيش بولاق، ألوان مائية على ورق
زينب عبد الحميد، ١٩٥٨. (١٧٤ : ٣٦)



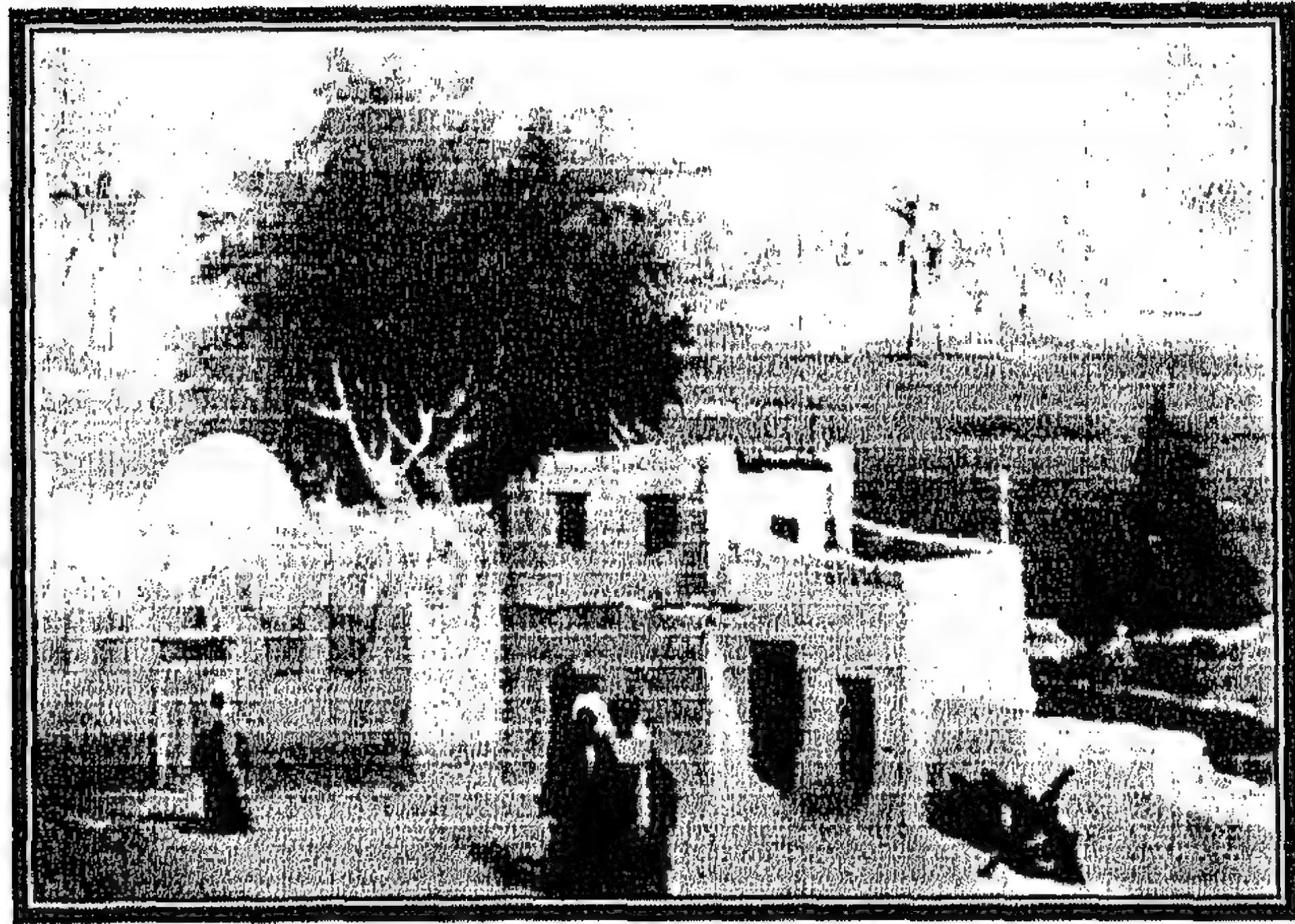
شكل (١٤٠) التعليم، زينب عبد الحميد. (١١٥ : ١٥٣)



شكل (١٤١) منظر من الحى الشعبى، عبد الغنى
ابو العينين. (٣١ : ١٣٢)



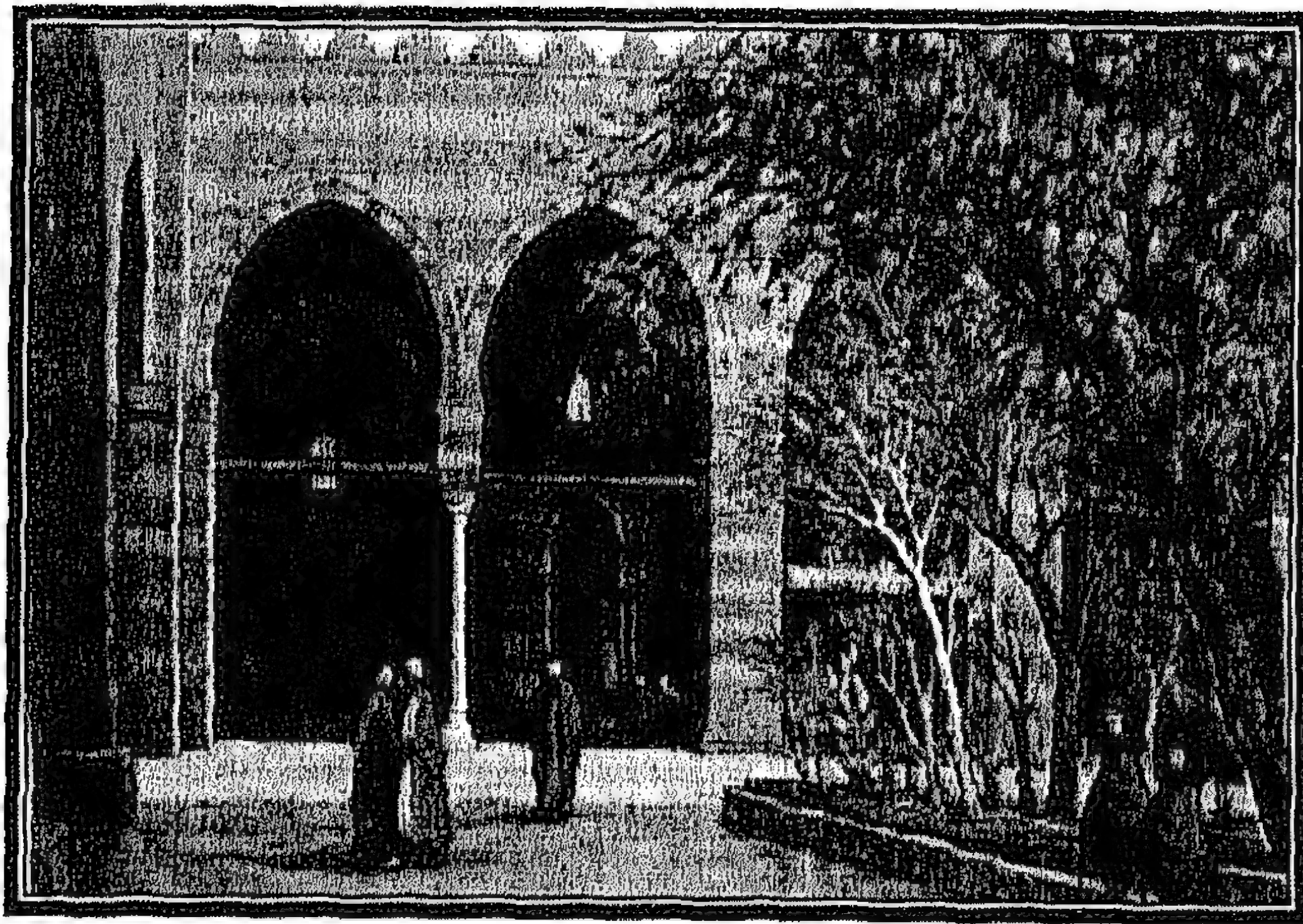
شكل (١٤٢) منظر من الحرانية، عبد الغنى ابو العينين
(٣١ : ١٣٢)



شكل (١٤٣) منظر من الحرانية، عبد الغنى ابو العينين
(٣١ : ١٣٢)



شكل (١٤٤) من مجموعة مصر القديمة، محمد صبرى
(كتالوج معرض محمد صبرى ١٩٩٨ م)



شكل (١٤٥) من مجموعة مصر القديمة، محمد صبرى
(كتالوج معرض محمد صبرى ١٩٩٨ م)

٣ - الفن العالمي الحديث :

تأثر فن التصوير المصرى المعاصر بالفن العالمى الحديث ، وهو ما يقصد به المذاهب والاتجاهات الفنية التى ظهرت فى أوروبا منذ بداية القرن العشرين، والتى تأثرا بها الفنانون المصريون، وذلك عن طريق البعثات الخارجية ، والدراسات الأكاديمية بكلية الفنون ، كذلك عن طريق وسائل الإعلام والانفتاح الثقافى على العالم الخارجى الذى أصبح بتقديم وسائل الاتصال كالقريبة الصغيرة، حيث تنتقل أشكال الثقافة بسهولة بين الشعوب .

هذا " بالإضافة إلى تصاعد التبادل الثقافى بين مصر والعالم شرقاً وغرباً، فشاهدت قاعات العرض أنواعاً من الإبداع لم يسبق لها مثيل مثل (الهولوجرافى) الذى قدمته فرنسا فى مجمع الفنون بالقاهرة فى النصف الأول من الثمانينيات، ونماذج حديثه من الطباعة الفنية وفنون الحفر من كل من إيطاليا وألمانيا وأمريكا . وعروض شاملة لآخر المنجزات الفنية فى يوغوسلافيا وبلغاريا والكثير من دول أوروبا الشرقية وآسيا، كما أقيم بينالى القاهرة سنة ١٩٧٤م إضافة إلى بينالى الإسكندرية ، فكان فرصة لمزيد من الاحتكاك بالفنون العربية والعالمية . وتصاعد سفر الفنانين إلى أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفييتى السابق للاشتراك فى المحافل الدولية " (١٨١ : ١٦٨)

كما أن " ظهور هذه الاتجاهات الفنية الحديثة ، لم يكن سوى ابتكار أساليب فنية تتسجم مع التغيرات الإدراكية للكون والحياة والبيئة. تحاول أن توازن الحضارة المادية فى عصر الفضاء والكمبيوتر والتكنولوجيا المتقدمة ، وتحاول الارتقاء بالفن (١٠ : ٦٨)

لقد كان الفنانون منذ العصور القديمة حتى أواخر القرن التاسع عشر يتشبهون بمحاكاة الأشكال الطبيعية المرئية فى كافة الأعمال التشكيلية التى نفذوها ، إلا أن مطلع القرن العشرين شهد تغيراً جذرياً فى تاريخ الفنون ، حيث بدأ الفنانون يهتمون بابتكار وسائل جديدة للتعبير عن تصورهم للفن حتى يلائم التطور الحضارى الذى يحدث فى العالم الحديث .

ومما يؤكد ذلك ما أشار إليه " مختار العطار " بقوله: " إن فن الرسم الملون كان حتى القرن التاسع عشر كأنه خطاب يوجهه الفنان للمتلقي عبر لوحته . يتضمن موضوعات معروفة من قبل. ما عليه إلا ترتيبها وتلوينها على قماشه ، بكل ما يسعه من موهبة ومهارة وحيل الصنعة . أما قراءة الصورة وتعرف عناصرها ، فمن شأن المثقفين والعارفين بقصص التكوينات المرسومة . وكان أكثر الإقبال على المناظر الطبيعية

وصور الزهور والفاكهة . لكن هذه التكوينات والموضوعات التاريخية والاجتماعية استهانت طوال القرن الماضي، حتى أمّلت الفنانين والمتلقين على السواء. وبلغت درجة المحاكاة حداً متدنياً حين بدأ المثالون يصبون القوالب على وجوه النماذج الحية.. مبالغة في الحرص على المشابهة. هكذا كان قدر فناني القرن العشرين أن يردوا للفن المرئي اعتباره ويعيدوا إليه قشابته وحيويته وقيّمته .

فقد كان للرومانسيين في نهاية القرن التاسع عشر الفضل في التمهيد لمنح الفنان حرية اختيار الموضوعات وأسلوب الصياغة والخروج على التقاليد المترمة والتعبير عن انفعالاته الشخصية ، مستندين إلى دفاع الناقد الفني عن أسلوبهم - وهو الشخصية الجديدة - الذي بدأ يأخذ مكانه على المسرح الثقافي ، ويؤدي دور الوسيط بين الفنان وجمهوره الذي شعر بالغربة نحو الفن الجديد، وتطلع اليه بفضول ولكنه سرعان ما تأقلم وأصبح الجديد قديماً ، فتابع الفنانون التجديد، حتى لا تصبح أعمالهم مملة كسابقتها . فقدموا في نهاية القرن شكلاً مبتكراً للرومانسية ممتزجة بالرمزية، وأساليب ما بعد الانطباعية . ثم أسفر الأمر عما يعرف بالحدّاث في مطلع القرن العشرين ، مصاحباً للاكتشافات العلمية التي تحققت في هذا الزمان . " (١٨١ : ١٤٨ ، ١٤٩)

" كذلك كانت نتيجة الثورات والحروب التي حدثت في القرن العشرين وما قبله، والاتجاه إلى تحطيم أصنام الأفكار المترمة القديمة والتعصبات المزمّنة ، والجمود في مناهج الفن وإنتاجه . أن بدأ الفنانون يبرزون مثاليات جديدة للوصول إلى الحقيقة الفنية مباشرة وبوجدان خالص ، وبذلك ظهر الاهتمام في القرن العشرين بفنون الأطفال ، والفنون البدائية ، والزنجية ، والفنون التحضيرية للحضارات القديمة، والفنون الشعبية ، وجميعها لها مداخل واتجاهات تختلف في مجال الفن التشكيلي، عما كان يعتقده القرن التاسع عشر وما قبله من قرون " . (١٠ : ٦٨ ، ٦٩)

وقد أشار " عز الدين نجيب " بأن ثمة تحولات جذرية ظهرت في حركة الفن العالمي برزت نتائجها منذ بدايات القرن العشرين، وتفجرت أكثر خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية ، انعكست هذه النتائج على حركات الفنون الحديثة في العالم أجمع ، ودفعت بالفن نحو التجارب التقنية بحثاً عن دلالات جمالية جديدة للغة البصرية دون انشغال بدلالات مضمونية أو سعى إلى تواصل اجتماعي ، مكثفة بمتعة البناء والهدم وإثارة الاكتشاف اللغوي .

وقد انعكست هذه التحولات على الفن المصرى الحديث منها ما هو إيجابى ..
أخصب الرؤى الفنية للإبداع الفنى وربطه بإيقاع العصر الحديث ، وأفسح الطريق لانبثاق
إشراقات جمالية جديدة فى أعمال الفنانين المصريين ، مع احتفاظهم بخيوط الاتصال
مع المجتمع ، عبر مستويات تعبيرية تتراوح بين الالتزام بقضايا المجتمع والحلم
بتغييره ، وبين الغوص فى عالمه السفلى أو البحث عن هويته المتميزة من خلال معطيات
الزمان والمكان بدلالاتهما الأسطورية والاجتماعية والجمالية . ومن هذه الانعكاسات ما هو سلبى ،
وهو طبع الحركة الفنية بطابع شكلانى منعزل عن المجتمع . (١١٥ : ٤)
وقد ظهرت منذ مطلع القرن العشرين العديد من المذاهب الفنية ، والاتجاهات الحديثة والتي
أحدثت انقلاباً فى مفاهيم الفن السائد على مستوى العالم .

ومن أهم هذه المدارس الفنية :

المدرسة (التأثيرية ، والتكعيبية ، والسريالية ، والتعبيرية ، والمستقبلية ، والتجريدية ، ..
وغیرها) ، وقد ارتبط فن التصوير المصرى الحديث والمعاصر بتلك المدارس وتطور من خلالها
لتقديم أشكالاً جديدة بخامات جديدة ، فإذا نظرنا إلى تأثير هذه المدارس على الجيل الأول
من مصورى الفن المصرى الحديث نجد أن هناك تفاوت فى حجم ما أخذه أفراد هذا الجيل من
فنان إلى آخر ، وهذا ما وضحه " عز الدين نجيب " بدءاً من أحمد صبرى " ويوسف كامل " ..
الليذان يقنعان منها بالحصول على أسرار الحرفة ، ويبقيان وفيين لما استوعباه فى
بواكير شبابهما من أكاديمية طبيعية ، تقف بأولهما عند حد فن (الاستديو) بنمطيته
وتذمته ، وتقف بالثانى عند النكهة الانطباعية الإيطالية .. وانتهاءً " بمحمود سعيد
ومحمد ناجى " اللذان لا يقنعان بالصيغ الجاهزة ، بل يدخلان فى تفاعل مستمر مع
الفن الأوروبى عبر تطوراتهِ المتلاحقة ، ويستخلصان منه قيماً أساسية عامة فى
التصوير يدعمان بها طاقتهما الإبداعية بجذورها المحلية . فيستوعب "سعيد" رسوخ المعمار
الكلاسيكى عند فناني عصر النهضة ، وسحر الضوء عند " رمبرانت " وعاطفية الألوان
ودينامية الحركة عند الرومانتيكين ، وغنائية الطبيعة عند الانطباعية وهندسية الأشكال
وصلابتها عند " سيزان " أما " ناجى " فلا يرى شىء فى تعطشه الجبالى وتفتحه القلى لكل
ما أفرزه الفن الأوروبى ، ويظل قلقاً متشككاً متقللاً من مدرسة إلى مدرسة ،
مختبراً إياها على محك التراث والبيئة فى حوار أخلاقي ، حتى تتحول هذه
المدركات الجمالية الأوربية من منظار سميك على عينيهِ ينظر به إلى العالم ويترجمه
للفتها إلى حس عقلى ووجدانى يكمن فى مؤخرة الرأس ، فيضفى على الأشياء
حركة دائبة وعصرية متجددة ، ويمسح بها تراب القرون عن التراث القديم . (١٢٠ : ٤٤)

وفيما يلي عرض لتلك المدارس أو المذاهب الفنية التي ظهرت في أوروبا خلال القرن العشرين والتي كان لها أثر كبير في تطور أسلوب فن التصوير المصرى المعاصر.

المدارس الفنية الحديثة :

أ - المدرسة التأثيرية :

" منذ منتصف القرن التاسع عشر وكثير من الفنانين يحاولون الوصول إلى أسلوب جديد في التصوير حتى عام ١٨٧٠م حيثما ولدت مدرسة جديدة سميت بالمدرسة التأثيرية أو الانطباعية، وأصحاب هذه المدرسة يعتمدون أساساً على الخروج مباشرة إلى الطبيعة وتسجيل أجوائها المختلفة عن طريق لمسات أو علاقات لونية باهرة تخطف الأنظار ، وكانوا يرون أن الأشكال أو العناصر في الطبيعة لا لون لها ، وإنما نكتسب ألوانها نتيجة للانعكاسات التي تقع على شبكية العين بفعل الأنوار والظلال التي تقع على هذه العناصر أو الأشكال .

ويميل الكثير من النقاد إلى أن يعتبروا المدرسة التأثيرية حلقة اتصال بين مدارس التصوير في القرن التاسع عشر، ومدارس التصوير في القرن العشرين .

ومن فنانى المدرسة التأثيرية " كلود مونيه " الذى اشتهر بتصوير المناظر الخلوية بأسلوب حى وألوان نقية ولمسات مباشرة شكل (١٤٦) ص (٢٤٧) و " أوجست رنوار " الذى اشتهر بتصوير مناهج الحياة وفتنتها لا سيما جمال المرأة وذلك بأسلوب يشع إنسانية ورقة وحساسية فائقة فى اختيار الألوان . شكل (١٤٧) (٢٤٧) . و " أدجار ديحا " الذى اشتهر بتصوير راقصات الباليه مستخدماً الألوان الزيتية تارة وألوان الباستيل تارة أخرى فى لمسات سريعة ومباشرة توحى بالأجواء الموسيقية الحاملة شكل (١٤٨) ص (٢٤٨) ، ويمكن تلخيص أهم ما تميزت به المدرسة التأثيرية من سمات وهى ما يأتى :

- الخروج إلى الطبيعة وتسجيلها مباشرة ، بعد أن كان الأسلوب القديم يعتمد على الخروج إلى الطبيعة لمجرد عمل تخطيطات سريعة ثم العودة لاستكمالها بعد ذلك داخل المرسوم .
- تسجيل ونقل الأجواء المختلفة التى تحدث نتيجة الأضواء والظلال التى تقع على الأشكال أو العناصر .
- الاعتماد على النظرية العلمية التى ترى أن لون الأشكال ما هو إلا انعكاسات على شبكية العين نتيجة الأضواء والظلال التى تقع على هذه الأشكال أو العناصر .
- سجل الفنان التأثيرى جميع الأجواء فى أوقاتها المختلفة منذ شروق الشمس حتى غروبها .
- لقد أنبهر الفنان التأثيرى بالمظاهر المرئية فى الطبيعة فجاء مسجلاً لأجوائها المختلفة ، أكثر من كونه معبراً عن إحساساته وانفعالاته تجاه هذه المظاهر . (٥٩ : ٥١ - ٥٣)

ومن الفنانين المصورين المصريين الذين تأثروا بهذه النزعة التأثيرية الفنان " يوسف كامل" والذي ذكر عن نفسه " لقد ولدت بنزعة تأثيرية .. وسأظل كذلك " (١٢٠ : ٥١)

بهذه النزعة ألتقى بالطبيعة المصرية بعد عودته من إيطاليا عام ١٩٢٩م فى الأحياء الشعبية والضواحي الريفية مصوراً مظاهر الحياة اليومية فى الحواري والمساجد والآثار والأسواق المزدحمة ، فى الحقول وفى رحبة المنزل الريفى الفقير مستجيباً أولاً لحسه الشعبى الأصيل ، كابن من أبناء الطبقة الشعبية ولد وعاش حياة فى حى باب الشعرية .
شكل (١٤٩ ، ١٥٠) ص (٢٤٨ ، ٢٤٩)

ب - المدرسة التكعيبية :

فى عام ١٩٠٥م ظهرت التكعيبية على يد الفنان " بابلو بيكاسو " عندما قام بعمل صورة تحولت فيها العناصر إلى أشكال شبه هندسية قوامها الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة ، وفى الوقت نفسه أدخل الفنان على العناصر الكثير من التحريف أو التكثير أو التخريب وكل هذه فى علاقات لونية جميلة ، كما أن الذى أوصى إلى " بيكاسو " بهذا اللون من التعبير ما رآه من تحريف فى قطعة من الفن الزنجرى " (٥٩ : ٥٦)

ويعتبر المنهج البنائى للفنان " سيزان " P . Sezan بجوانبه التركيبية المجردة ، الأساس الأول للفكر التكعيبى ، فكل جسم فى الطبيعة له معادل هندسى يحكم بناءه مثل المكعب والمخروط والأسطوانة " (١٠ : ٧٠) ، ويمكن تلخيص ما تميزت به المدرسة التكعيبية من خصائص فيما يأتى :

- وضوح العناصر بالقدر الذى نستطيع التعرف عليها .
- عناصر قوامها الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة والزوايا الحادة .
- تحريف فى أجزاء العناصر وأوضاعها .
- علاقات لونية بارعة .

ومن فناني هذه المدرسة " جورج براك " ، " و بابلو بيكاسو " شكل (١٥١) ص (٢٤٩) ، وشكل (١٥٢ ، ١٥٣) ص (٢٥٠) ، ويمكن أن نرى هذا الاسلوب التكعيبى فى أحد أعمال الفنان المصور المصرى " سيف وانلى " فى لوحته " العجر " ، " وطبيعة صامتة " شكل (١٥٤ ، ١٥٥) ص (٢٥١) ، والفنان " مصطفى الرزاز " فى لوحة " الفضاء " شكل (١٥٦) ص (٢٥٢) ، والتي يظهر بها التحليل الهندسى للأشكال الآدمية والحيوانية .

ج - المدرسة المستقبلية : Futurism

ظهرت في إيطاليا في أوائل القرن العشرين حركة فنية متصلة في بعض نواحيها بالحركة التكعيبية ، عرفت باسم " الحركة المستقبلية "، ولقد صدرت تلك الحركة في أول الأمر عن جماعة من الأدباء ، ثم تحولت إلى ميدان الفن بفضل الشاعر الإيطالي " فيليبو مارينيتي " . F . Marinetti الذى عنى بهذه الحركة الفنية واتخذ لها اسم المستقبلية Futurism . ويرى المستقبليون أن الأبعاد الثلاثة غير كافية، وأنه يوجد بعد رابع هو البعد الزمنى والمكانى معاً ، فالمستقبلية معناها " فن الحركة فى المستقبل "

" وقد عنيّت هذه الحركة بالتعبير عن إيقاع عصر الآلة والتكنولوجيا ، مترجمة لقانون من أهم القوانين الكونية وهى الحركة المستمرة التى اطلقوا عليها البعد الرابع ، بالإضافة إلى الأبعاد المكانية القياسية (الطول ، العرض ، الارتفاع) التى جمدت حركة الأشكال وجعلتها محدودة المكان ، وقد اتضحت أهداف ومبادئ المستقبلية فى البيان الذى نشرته جريدة " الفيجارو " الباريسية عام ١٩٠٩م ، وأعلن فيه الشاعر الإيطالي " مارينيتي " F . Marinetti وفنانو الحركة رجعية الفن التشكيلي بجميع مذاهبه وعدم مسايرة إيقاع التطور التكنولوجي " (٢٢٨ : ٩٧)

ومن أهم فناني تلك المدرسة "جياكومو بالا Giacomo Balla" و "جينو سفيريني Geno Severini" شكل (١٥٧) ص (٢٥٢) و "ومارسيل دوشامب" شكل (١٥٨) ص (٢٥٣)

وقد أشار " محمود البسيونى " إلى مفهوم الحركة بقوله " الديناميكية العالمية هى التى يجب على الفنان أن يحاول تمثيلها . فال فراغ لم يعد إلا جواً تتحرك من خلاله الأجسام ، وتتحرك إلى الداخل . الكون نفسه متحرك . iridescent متألئى . Scintillating والظلال مضيئة Luminous . متشكلة Flickering وعلى ذلك أعلن فنانون المدرسة المستقبلية ما يأتى :

— أن كل الأشكال التقليدية يجب أن تقابل بازدياء ، أما الأشكال ذات الأصالة فيجب الاهتمام بها .
— يجب علينا أن نشور ضد تيارات التوافق ، والذوق الحسن فهذه المصطلحات المطاطة غير المحددة . يكون من السهل أن تنتهى بهدم أعمال رمبرانت ، وجويا ، ورودان .
— أن لقب " المجانين " الذى ينعت به المبدعون ويوصفهم ينبغى اعتباره الآن شعار فخر ، وشرف ، ونبل .

— إن الديناميكية العالمية يجب أن تظهر فى التصوير باعتبارها احساسات دينامية .

— إن الحركة والضوء تتحطم معها مادية الأجسام " . (١٦٧ : ١٨٥ ؛ ١٨٦) .

ويمكن أن نرى هذا الأسلوب المستقبلى فى أحد أعمال الفنان المصور المصرى "سيف وائل" فى لوحة "العازف" شكل (١٥٩) ص (٢٥٣)

د. المدرسة السريالية . Surrealism :

" لقد كان للدراسات السيكولوجية أكبر الأثر فى ظهور النزعة السريالية ، فقد أدت النظريات العلمية مثل نظريات " فرويد " والمذاهب الفلسفية إلى إبراز قيمة الإلهام أو الحدس وشفافية الروح ، وتصور أعمال النفس، أو الاستبطان أى " التأمل الذاتى " ، ويقدر الناقد الفرنسى "جيوم أبو لينر " أن استخدام كلمة "السريالية" تعنى عملية البحث والتنقيب التى يحاول بعض الفنانين خوضها من أجل البحث عن أصدق مظاهر الحقيقة عن طريق الاتصال الروحى فى حرية وانطلاق .

والفنان السريالى يلجأ إلى مخيلته لابتكار الجديد عن طريق التأمل ، والانطلاق من عالم المرئيات إلى استرجاع صور العقل الباطن التى اخترنها ليعبر بحرية عن تلك المرئيات ، ومعنى هذا هو أن الفنان يستعمل أشكالاً من الواقع فى صياغات وتراكيب غير منطقية بالنسبة للعقل الواعى " (١٠ : ٧٩) .

وهذه ما أكده " حمدى خميس " بقوله: بأن " المدرسة السريالية " جاءت بأعمال فنية ترى فيها العناصر والأشكال شبه الواقع والطبيعة إلى حد كبير، ولكن فى الوقت نفسه ترى هذه العناصر والأشكال فى أوضاع وتنظيمات بعيدة كل البعد عن الأوضاع أو التنظيمات الواقعية أى الطبيعية، وذلك تعبيراً منها عن الشعور . فيجعل العناصر والأشكال تشبه الطبيعة والواقع ، وعن الشعور، ويجعل أوضاع وتنظيمات هذه العناصر والأشكال بعيدة كل البعد عن الطبيعة والواقع، ومن هنا نجد أن المدرسة السريالية تتميز بما يأتى:

— العناصر والأشكال تشبه الطبيعة والواقع ولكنها فى الوقت نفسه فى أوضاع وتنظيمات بعيدة كل البعد عن أوضاع وتنظيمات الطبيعة والواقع .

— العناصر والأشكال فى أحجام صغيرة بالنسبة للأرضيات الواسعة حتى يشعر المشاهد بالعمق والحلم والخيال .

— استخدام التباين الحاد بين الأنوار والظلال لتأكيد الرهبة أو الخوف أو القلق الذى يلزم — أحيانا — حياة الأحلام .

— استخدام الألوان غير المتباينة لتأكيد الغموض وعدم الوضوح فى دنيا الأحلام " . (٥٩ : ٥٨ ، ٥٩)

ومن فناني هذه المدرسة " سلفادور دالي " شكل (١٦٠ ، ١٦١) ص (٢٥٤) " ومارك شيجال " شكل (١٦٢ ، ١٦٣) ص (٢٥٥) ، كما يمكن أن نرى هذا الأسلوب السريالي في أعمال الفنان المصور المصري " رمسيس يونان " في شكل (١٦٤) ص (٢٥٦) والفنانة " أنجي أفلاطون " شكل (١٦٥) ص (٢٥٦) .

هـ - المدرسة التجريدية :

التجريدية " تعنى أن أشكالها بعيدة كل البعد عن الطبيعة ، وأنها تقوم أساساً على العلاقات الفنية، من علاقات في الخط واللون والمساحة ، مثلها في ذلك كمثل القطعة الموسيقية التي أنغامها لا تمثل الطبيعة ، ولكنها في تنظيم يوحى بالمعاني الكثيرة ، بذلك يمكن القول بأن المدرسة التجريدية تتميز بـ :

- أشكال لا تمثل الطبيعة من قريب أو بعيد .
- أعمال تقوم أساساً على العلاقات الفنية من علاقات في الخط واللون والمساحة .
- أعمال لها طبيعة موسيقية ، بمعنى أن الموسيقى عبارة عن أنغام تسمع ولا تمثل الطبيعة ، ولكن تنظيم هذه الأنغام هو الذي يوحى بالمعاني والأحاسيس الكثيرة ، كذلك الفن التجريدي أشكاله ترى لا تمثل الطبيعة ، ولكن تنظيم هذه الأشكال مجردة ترى على الجدران في المساجد ، أو على الأبواب أو النوافذ أو المشربيات أو في أعمال السجاد العربي . (٥٩ : ٥٩ ؛ ٦٠) .

ومن أهم فناني المدرسة التجريدية " بيت موندريان " ، " وأوسيلي كاندنسكى " شكل (١٦٦ ، ١٦٧) ص (٢٥٧) .

أما التجريد كظاهرة في الفن المصري المعاصر ، فيتنوع بين الهندسى والتعبيرى كلوحات الكولاج عند الفنان " منير كنعان " شكل (١٦٨ ، ١٦٩) ص (٢٥٨) ، أو الهندسى المتكامل من عناصر الطبيعة كتكوينات الفنان " أحمد نوار " ذات الأداء العالى شكل (١٧٠) ص (٢٥٩) ، أو التعبيرى المقصود كلوحات " صلاح طاهر " شكل (١٧١) ص (٢٥٩) ، أما التجريد المطلق الخالى من العقد والحسابات، المعبر عن العالم الجوانى للرسام ، فقد وصل إلى ذروته في لوحات الفنان " فاروق حسنى " شكل (١٧٢ ، ١٧٣) ص (٢٦٠) ذات المساحات المتوسطة المرسومة بالجواش أو الأكريليك، وهى تنتمى إلى الفن الحركى Gestural art حيث تنطلق الألوان من الوجدان إلى سطح اللوحة مباشر، بعد استكمال شحنة الإبداع لأسبابها وقد يسمى الفن الفعلى Action art إيماءً إلى وقوع العملية الإبداعية نتيجة لانفعال الفنان وطاقته وليس لتفكيره المسبق . ويعرف كذلك باسم الفن اللاشكلى Art Informel . (١٧٠ : ١٨١) .

و. المدرسة التعبيرية : Expressiamism :

" وهى اتجاه فى الفن التشكيلى فى القرن العشرين جاءت بعد المدرسة التأثيرية ، وتعد نقطة دفع لكل المذاهب الفنية التى سادت فى القرن العشرين، والتى اعتمدت على التعبير الداخلى متجاهلة المظاهر الخارجية الواقعية، منطلقة من ذات الفنان الداخلية وحرية تعبيره الفردى المعبر عن رؤياه الخاصة .

ولقد استمرت التعبيرية لفترة قصيرة ولكن أثرها أمتد حتى يومنا هذا ، وقد جاءت كرد فعل للمدرسة التأثيرية التى اعتمدت على الرؤية البصرية، والاتجاه الموضوعى فى التعبير الفنى فجاءت على نقيضها بحيث تتحقق حرية الفنان " (١٠ : ٦٩) .

كما يشير " حمدى خميس " إلى أن فناني المدرسة التعبيرية " أخذوا ينادون بالحرية المطلقة والبعد التام عن المحاكاة فى أى صورة من صورها ، حتى تتاح الفرصة أمام الفنان للتعبير الحر الذى لا يعرف قيداً أو شرطاً ، وكان من نتيجة ذلك ، أن اتجهت الأنظار بالإعجاب والتقدير إلى الفنون البدائية وفنون الأطفال وفنون الحضارات التى قامت قبل الميلاد ، حتى أصبحت المدرسة التعبيرية تتميز بـ :

— بساطة الأسلوب وتلقائيته إلى الدرجة التى أصبحت فيها طريقة الأداء تتشابه كثيراً مع طريقة الأداء عند الأطفال .

— أعمال فنية محملة بالقيم الانفعالية والأحاسيس الذاتية للفنان .

— وضوح الطابع المميز للفنان بصورة لا تقبل الشك .

ولكن بالرغم من هذه الخصائص التى تتميز بها المدرسة التعبيرية بعامة . إلا أن انتشار هذه المدرسة فى معظم بلاد العالم قد جعل لها فى كل بلد طابعاً خاصاً نوضحه فيما يأتى :

— فى فرنسا — أصبح الطابع الخاص يتمثل فى أعمال تتميز بالقيم الجمالية والتشكيلية من علاقات فى الشكل واللون والخط . شكل (١٧٤ ، ١٧٥) ص (٢٦١) . ومن فناني هذه المدرسة " ماتيس " ، " وروا " .

— فى ألمانيا — يتمثل الطابع الخاص فى أعمال تحمل كثيراً من القيم الانفعالية التى تمس حياة الإنسان فى صراعه مع الحياة . شكل (١٧٦ ، ١٧٧) ص (٢٦٢) . ومن فناني هذه المدرسة " بول كلى " ، و " هانز بكمان " . (٥٩ : ٥٥ ، ٥٦) .

ويمكن أن نلاحظ تأثير المدرسة التعبيرية على الفن المصرى المعاصر فى أعمال الفنان

"صلاح عنانى " . شكل (١٧٨ ، ١٧٩) ص (٢٦٣)

ز. المدرسة الحديثة أو الفعلية :

فى النصف الثانى من القرن العشرين ، وبعد الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥م ، شهد العالم مدارس فنية جديدة ، منها ما يسمى بالمدرسة الفعلية أو الحديثة ، نسبة لما تثيره أعمال هذه المدرسة فى نفس المشاهد من أنها مجرد فعل أو حدث قام به الفنان نتيجة انفعال ذاتى شعر به ، فمثلاً نرى فى أعمال هذه المدرسة أنها عبارة عن مزيج متداخل من الألوان الكثيرة جاءت نتيجة أن الفنان قد سكبها من وعاء معين كما هو الحال فى أعمال " جاكسون بولوك " شكل (١٨٠) ص (٢٦٤) ، أو لمسات قوية بفرجون عريض وبلون أسود على خلفيات بيضاء كما هو الحال فى أعمال " كلين " أو لوحات كبيرة من القماش قد مزقت بعض أجزائها بواسطة آلة حادة ، كما هو الحال فى أعمال " فونتانا " ومن هذه الأمثلة يتضح أن المدرسة الفعلية أو الحديثة تتميز بـ :

- ألوان أو أشكال تلقائية لا تمثل الطبيعة من قريب أو بعيد .
- أعمال تثير فى النفس الكثير من المعانى والأحاسيس ، وفى الوقت نفسه تشعر المشاهد بأنها مجرد فعل أو حدث جاء نتيجة انفعال ما قد شعر به الفنان من قبل . (٥٩ : ٦٠ ، ٦١)

وقد أشار " مختار العطار " إلى تأثير تلك المدرسة على الفن المصرى المعاصر خاصة فى جماعة " المحور " بقوله: إن أربعة من شباب الطليعة عام ١٩٨١ م تحت اسم " المحور " قد تعاونوا فى إقامة عمل مصمم يشغل عشرات الأمتار المكعبة من الفراغ ، يدخل فى بنائه الخشب والحديد والبلاستيك والألوان والأضواء الكهربائية والحبال والعناصر سابقة التجهيز . عمل لا يباع ولا يشتري ويتكلف آلاف الجنيهات ولا يدوم سوى بضعة عشر يوماً ، أسهم فيه (أحمد نوار ، فرغلى عبد الحفيظ ، مصطفى الرزاز ، عبد الرحمن النشار) ، للتعبير عن أفكارهم وما يعتل فى أعماقهم من مشاعر ذاتية . صنعوا جواً درامياً مثيراً شديداً الجاذبية ، يتسم بدقة الأداء وجمال الشكل وغرابته ، والطابع الأسطورى الذى يثير فى نفس المتلقى رغبة فى إعادة النظر للحياة ، ولا يترك ذاكرته لسنين طويلة.

يمكن تصنيف هذا العمل ضمن فن " الحدث " Happening ، حيث أنه يزول بسرعة بعد تأدية الغرض من إقامته وهو التأثير الوقتى . وقد يندرج تحت اسم التجهيز Instannation . والمعروف أن هذه الفنون أو التشكيلات ظهرت فى أمريكا وأوروبا فى السبعينيات بعدة أشكال . وتعد تجربة " المحور " التى قررتها نفس الجماعة فى العام التالى فى صورة مختلفة ، من مظاهر الحدائث فى الفن المرئى المصرى . كذلك العرض المنفرد الذى أقامه الفنان " فرغلى عبد الحفيظ " بعد ذلك ، وهو نوع من فن " البيئة " Environment . حيث كسا باليوص والخصوص معظم قاعات العرض الثلاث ، وعلق فيها الجرار التى تملؤها الفلاحات عادة بالماء ، وأقام فى الأركان نصب بلا ملامح أو أطراف لكنها توحى بالشكل الأدمى وجعل لها خلفية من الألوان المجردة على لوحات

صرحية معلقة . ثم وزع الإضاءات بشكل يوحى بالغموض والتوقع . ووضع فى مدخل القاعات لافتته كتب عليها مقدمة يقرأها الزائر قبل التجول فى أنحاء المعرض الذى لا يباع بدوره ولا يشترى ولا يدوم سوى بضعة أيام. أراد به أن ينقل الريف المنسى إلى أهل العاصمة الغارقين فى تفاصيل حياتهم اليومية غافلين عن أن الفلاحين يشكلون غالبية سكان الوادى وأن هموم المدينة تحجب عن عيونهم الرؤية (١٨١ : ١٦٩) ، ويمكن أن نلاحظ تأثير هذه المدرسة على أعمال الفنان " فرغلى عبد الحفيظ " شكل (١٨١) ص (٢٦٤) .

ح - المدرسة البصرية :

من المدارس التى ظهرت مؤخراً المدرسة البصرية وأعمالها عبارة عن أشكال هندسية ولكنها فى تنظيم خاص يجعل المشاهد يشعر بأن هذه الأشكال غير مستقرة فى مكانها ، بل تشعره بأنها تتحرك فعلاً ، وسر هذه الحركة يرجع إلى نظرية علمية تتعلق بالاتصال البصرى، أو ما يسمى بالخداع البصرى .

وخلاصة هذه النظرية : إننا عندما ندرك شيئاً ما ، إنما ندرك شيئاً معاً ، ندرك شكلاً على أرضية والشكل له صفات والأرضية لها صفات أخرى . أما عندما نتشابه صفات الشكل مع صفات الأرضية يحدث لنا عند الإدراك نوع من التذبذب ونشعر بأن الأشكال تتحرك من مكانها . هذا هو الأساس العلمى الذى تقوم عليه المدرسة البصرية ، والتى تتميز عملها بالآتى :

- أشكال هندسية مجردة لا صلة لها بالطبيعة .
- أشكال هندسية فى تنظيمات خاصة تجعل المشاهد يشعر بأن الأشكال غير مستقرة فى مكانها وتتحرك باستمرار .
- ألوان شديد التباين أو شديدة الانسجام . (٥٩ : ٦١ ، ٦٢)

ومن أهم الفنانين الذين يمثلون هذه المدرسة " فيكتور فازريللى " شكل (١٨٢ ، ١٨٤) ص (٢٦٥ ، ٢٦٦) ، ويمكن أن نلاحظ تأثير هذه المدرسة فى أعمال الفنان المصرى المعاصر " أحمد نوار " شكل (١٨٣ ، ١٨٥) ص (٢٦٥ ، ٢٦٦) .

٤- التطور التكنولوجى فى مجال الخامات والأدوات :

لقد مر العالم خلال القرنين الماضيين ، وبعد قيام الثورة الصناعية ، بفترات تبدد وتغير ، أحرز فى الإنسان قدراً كبيراً من معدلات التحضر وامتلاك قدراته ، وكان التقدم الفكرى للإنسان ومدى تحضره قد طرح حلولاً عملياً وتكنولوجياً غيرت بقدر كبير فى البيئة المحيطة وخرج الإنسان من عزلته ومن خصوصيته فقد قربت وسائل الاتصال بين مختلف أجزاء العالم فأصبح كأنه قرية صغيرة يحيا ويعيش فى كنفها المجتمع ، وهذا بفضل التكنولوجيا الحديثة .

إن المتتبع للتطور فى الفنون بصفة عامة والفنون المعاصرة بصفة خاصة ، يدرك تماماً أن الفن لم ينعزل إطلاقاً عما يحيط به من مؤثرات مختلفة ، فالفن دائماً يعايش ويتفاعل مع المتغيرات الاجتماعية ، ليس فقط على المستويات المحلية للبيئات المختلفة والمتباعدة ، بل أيضاً على المستوى العالمى ، ذلك لأن الفن لغة عالمية سهلة الانتشار والتداول بين شعوب العالم مهما اختلفت ألوانهما .

ولعل من أهم المؤثرات التى دائماً ما تكون وثيقة الصلة بالفن تلك التى تتبع من التقدم العلمى والتكنولوجى الذى يطالعنا به التطور الدائم والمستمر لمظاهر حياتنا العصرية. (١٣١ : ٣١)

ولقد تأثر الفنان المعاصر بمظاهر هذا التقدم ، وكانت نتيجة هذا التأثير هو المحاولة الجادة والهادفة من أجل التفكير الدائم فى كيفية الاستفادة بالإمكانيات المتاحة من نتائج ذلك التقدم العلمى والتكنولوجى فى مجال الفن والخامات والأدوات ويبحث الفنان الدائم والمتعمق فى نتائج التكنولوجيا الحديثة فيكتشف الكثير ثم يتخير منه ما يراه مناسباً لتحقيق أهدافه وطموحاته الإبداعية . (٤٦ : ٤٢)

إن القرن العشرين يعد خلاصة لتاريخ الإنسان وتجاربه ، فعصر الثورة الصناعية عصر الانفجار والقدرة الإنسانية فى غزو الفضاء ، وخروج الإنسان من حيز وجوده المفروض عليه إلى عصر الآلة والاختراع .

وعصر العلم والتكنولوجيا كل يوم يمر يسجل فى العالم العديد من المخترعات ، فقد انتقل الإنسان بوسائل المواصلات الحديثة برية وبحرية وجوية إلى كل مكان على سطح الأرض ، ثم انتقل إلى الفضاء وصار على سطح القمر واقتربت المسافات وأصبح العالم قرية صغيرة . كذلك تحكم الإنسان فى درجة الحرارة بوسائل التسخين والتبريد وأخترع الأجهزة الإلكترونية والكمبيوتر ومزيد من المخترعات لا تنتهى (٩٨ : ١٠)

وقد ساعدت علوم التكنولوجيا الحديثة الفنان على الخوض في الشعور الإنساني ، واكتشاف حقائق متعددة ومتغيرة ويظل الإنسان هو الرائد في كل أدوات حياته التي صنعها، وبدون فكر الإنسان تظل هذه الوسائل ساكنة غير قادرة على الحركة الا بإرادة الإنسان . (٨٨ : ١٣٢)

إن اكتشاف الفنان لكل جديد من نتائج التقدم التكنولوجي قد يبدأ بمحاولة توظيف خامات مستحدثة قد أنتجتها التكنولوجيا ، ليس خصيصاً لمجال التشكيل الفني بل قد تكون منتجة أساساً لتوظيفها في مجالات أخرى ، ولكنه بعين الفنان وتصويراته المستقبلية لأبعاد ما يريد أن ينتجه من فن إنما يخلق له ذلك من المؤثرات ما يجعله قادراً على توظيف تلك الخامات في مجال الفن التشكيلي بشكل يحقق له الإمكانيات المتاحة الكثيرة ، مما يساعد الفنان على إيجاد منطلقات ومخارج جديدة للتشكيل الفني والتي لم تتح له فرصة التفكير فيها من قبل . وقد يتطرق الفنان بأن يكتشف الإمكانيات الأدائية لبعض الأدوات محاولاً الاستفادة من ذلك في تنفيذ واعداد أعماله الفنية .

والوسائل التكنولوجية الحديثة هي أحد الأدوات التي أطلقت العنان لخيال وعقل وإبداع الفنان المعاصر ليشكل كلما يشاء أعماله الفنية ، مختاراً لها ما شاء من المضامين والموضوعات ، ذاتية كانت أو خارجية ، فردية شخصية أو جماعية ، مستخدماً في ذلك ما يشاء من خامات جديدة مستحدثة أو تقليدية يراها مناسبة لخدمة عملية التعبير الفني .

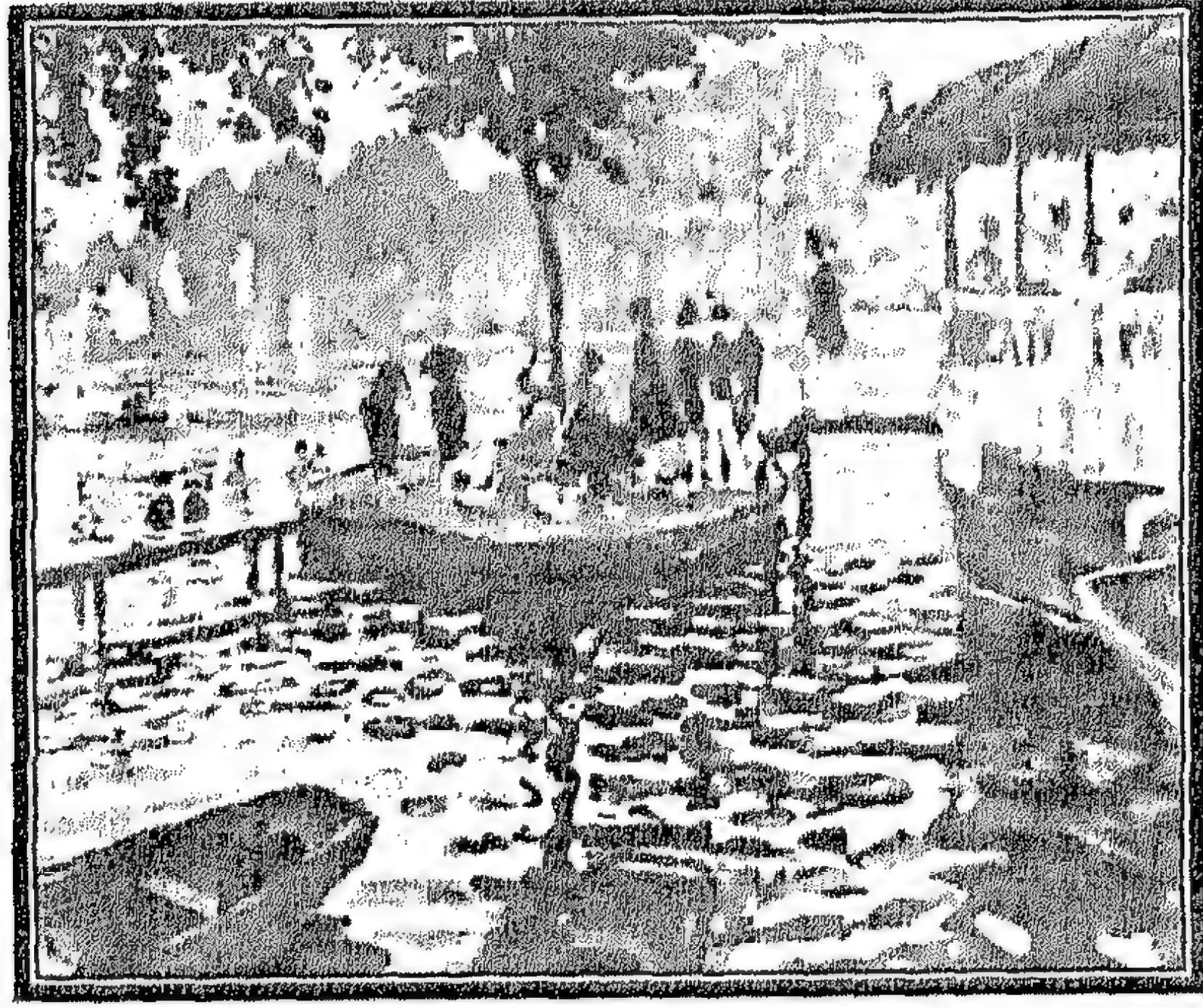
إن من نتائج التطورات التكنيكية ، واستخدام الخامات في التصوير المعاصر بعد أن كان التصوير يؤدي بالطرق التقليدية المعروفة ، من سطح الكانفاص إلى الفرشاة ومعجون اللون مضاف إليه مقدار هزات اليد بلمسات حاملة أو عنيفة ، في إطار جهد بسيط وأولى، إلى عملية استخدام المعادلات الرياضية والموجات الكهرومغناطيسية ، في عمل تصوير معاصر ، يبين مدى سيطرة التكنولوجيا على القدرات الفنية الإنسانية البسيطة (١٣٥ : ٨٦)

وعندما نلقى نظرة على الفن المصري المعاصر من خلال تأثره بالتطور التكنولوجي في مجال الخامات والأدوات فنجد أنه تأثر تأثراً بالغاً وتتنوعت الخامات وتقنياتها المختلفة من فنان لآخر وهذا ما وضحه " مختار العطار " بقوله : أن تنوع الخامات والأساليب والاهتمام بالشكل من معالم الفن المصري المعاصر فبينما تستخدم " ليليان كرنوك " الورق اليدوي والقش والريش وقشر البيض ، يشكل " عبد السلام عيد " تضاريس لوحاته بثنايات

القماش المنقوع فى المواد اللاصقة السريعة الجفاف ، مع دخول عناصر الخردة كرموز تعبيرية . أو التخلّى عن التعبير تماماً والاعتماد على التشكيل المجرد بالحبال المختلفة السمك . أما "رضا عبد السلام" فيلصق عناصر الخردة على مسطح لوحاته الكبيرة واكمال التكوين بالألوان الصريحة . ويفضل "عصمت داوشتاشى" إقامة مجسماته وربما مسطحاته أيضاً ، بتجميع عناصر الخردة مع إضافة الخشب والقماش وكل ما تصل إليه يده لتجسيد أفكاره الفلسفية . (١٨١ : ١٧٠)

يتضح مما سبق : أن التقدم العلمى والتكنولوجى الذى يشهده العالم اليوم قد استقطب خيال كثير من الفنانين المعاصرين حيث أصبحت معطيات ذلك التقدم منطلقاً متسعاً لإيجاد آفاق جديدة للخلق والإبداع الفنى ، ولما كان التقدم العلمى والتكنولوجى لا يقف عند حد ، بل هو نشاط دائم ومستمر من أجل التطور والتحديث لخدمة البشرية عامة ، فإن الفن باعتباره نشاطاً إنسانياً هادفاً يسعى دائماً لتقديم الجديد والمفيد ليواكب فى ذلك حركات التقدم العلمى المتزايدة والمستمرة . ذلك لأن الفن هو من أكثر الأنشطة ارتباطاً بمتطلبات الإنسان .

هذا وقد قام الباحث بتناول الخامات المستخدمة فى مجال التصوير المصرى المعاصر والستى قسمت إلى خامات تقليدية وغير تقليدية فى الجزء اللاحق الخاص بأساليب وتقنيات الخامات فى التصوير المصرى المعاصر .



شكل (١٤٦) بحيرة الضفادع، كلود مونييه
١٨٦٩م . (١٤٦ : ٢٣٧)



شكل (١٤٧) فتاة صغيرة، أوجست رينوآر
١٨٩١م . (١٢٧ : ١٦٢)



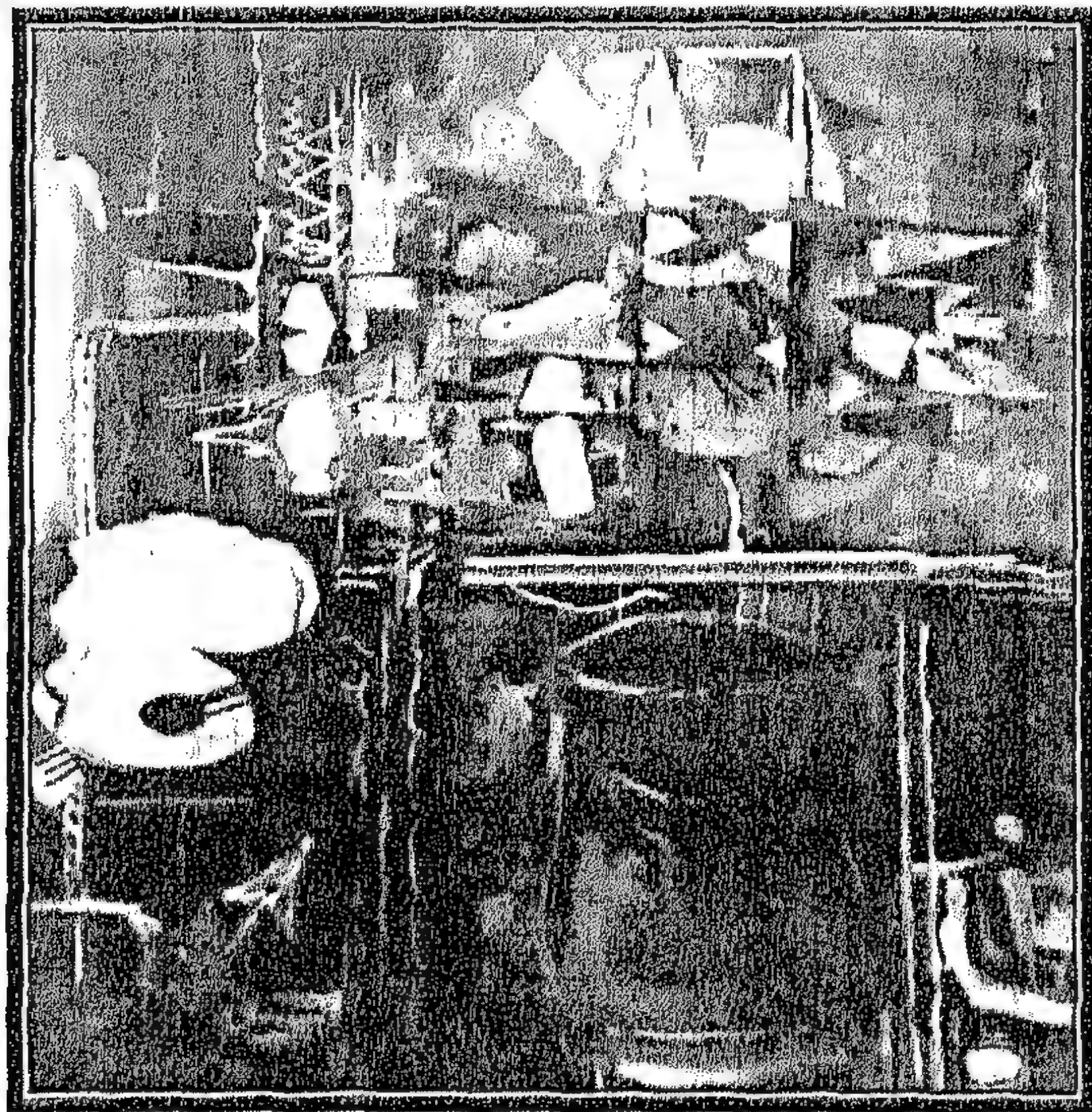
شكل (١٤٨) راقصة الباليه، ادجار ديجا.
(٢٠٤ : ٢٢٣)



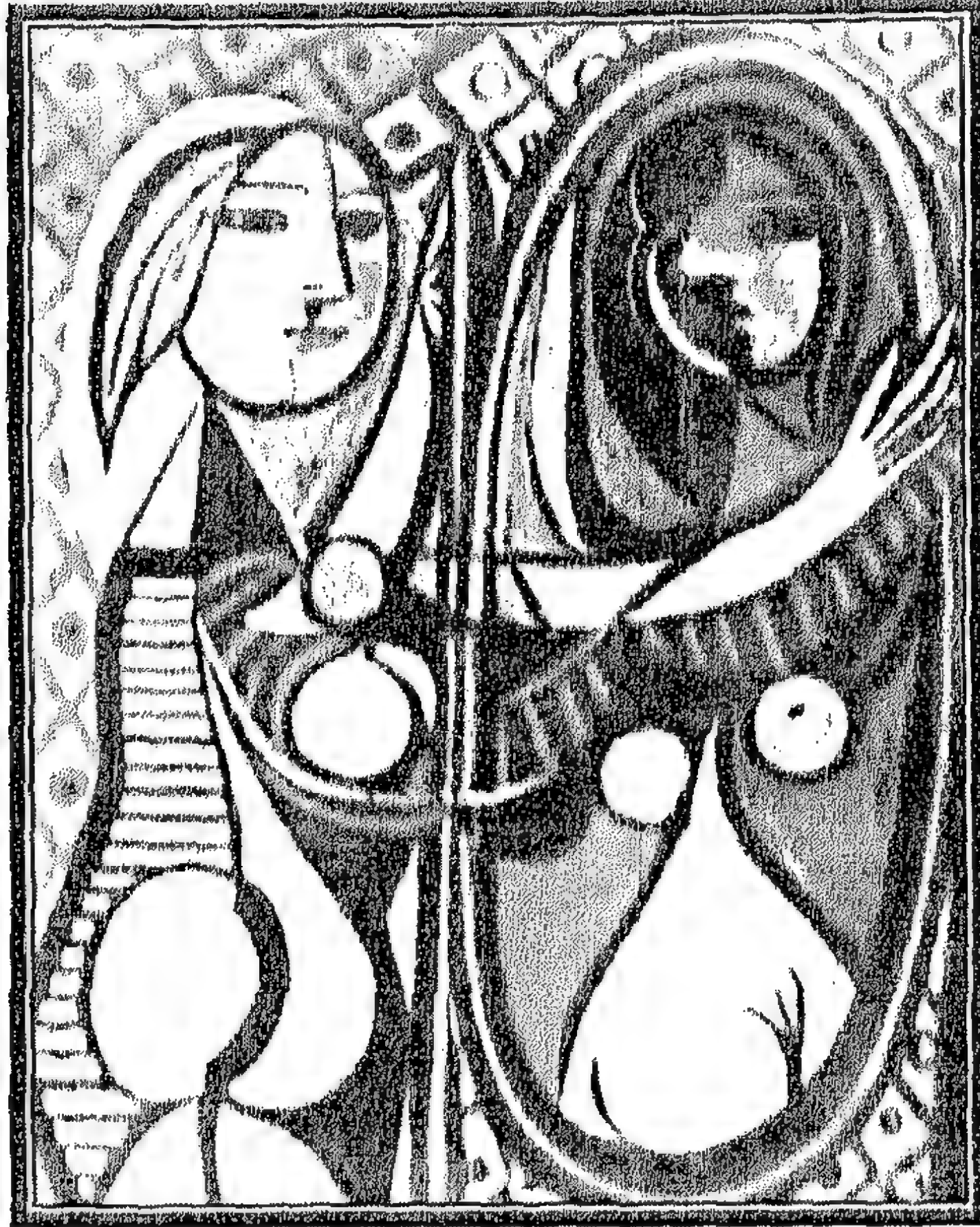
شكل (١٤٩) شارع الغورية، يوسف كامل.
(١٢٠ : ١٠٤)



شكل (١٥٠) بائع الكرنب، يوسف كامل.
(١٢٠ : ١٠٦)



شكل (١٥١) مرسوم، جورج براك، ١٩٥٦م
(٢١٧ : ١٥)



شكل (١٥٢) فتاة أمام المرأة، بابلو بيكاسو
١٩٣٢م، متحف اللوفر. (١٤٨ : ١٩٣)



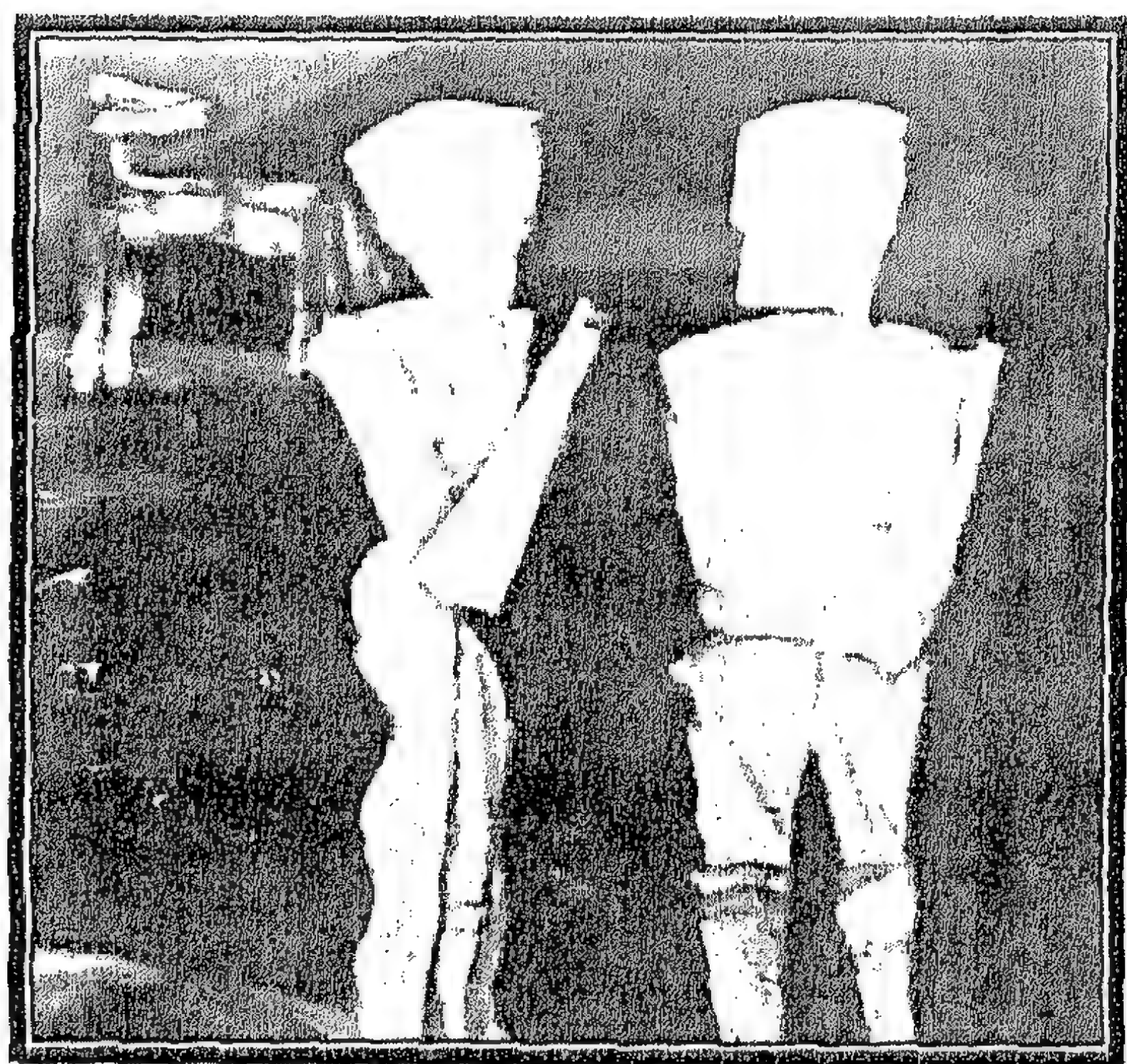
شكل (١٥٣) امرأة تبكي، بابلو بيكاسو
١٩٣٧م. (١٣٥ : ١٣٣)



شكل (١٥٤) الغجر، ألوان زيت على سيلوتكس
 ١٢٠ X ١٨٤ سم، سيف وانلي، ١٩٦١ م.
 (١٤١ : ٩٧)



شكل (١٥٥) طبيعة صامتة، زيت على خشب
 ٦٠ X ٢٤ سم، سيف وانلي. (١٣٦ : ٥٠)



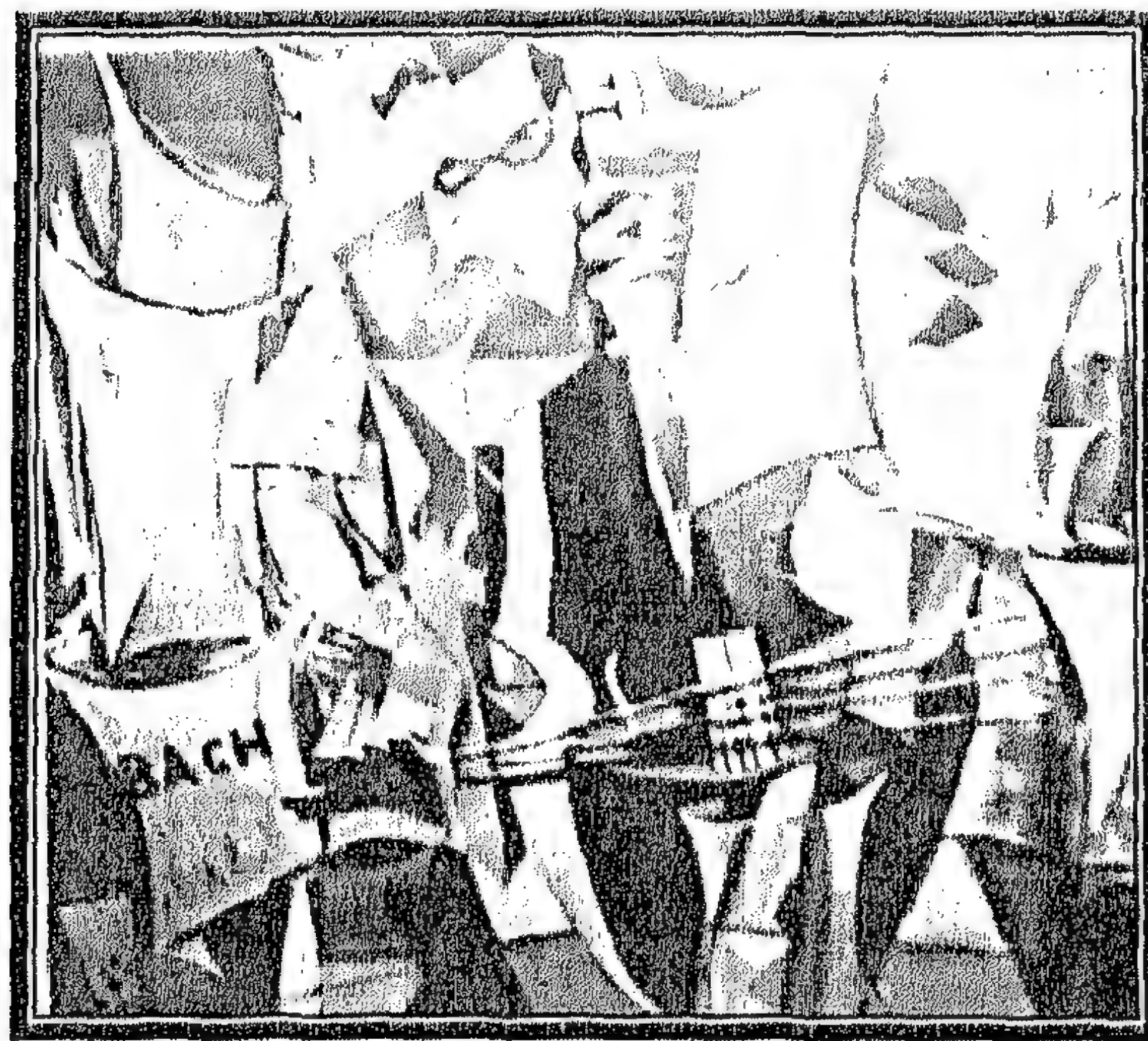
شكل (١٥٦) الفضاء، زيت على توال، ٥٠ X ٥٠ سم
مصطفى الرزاز. (١٢ : ١٠٨)



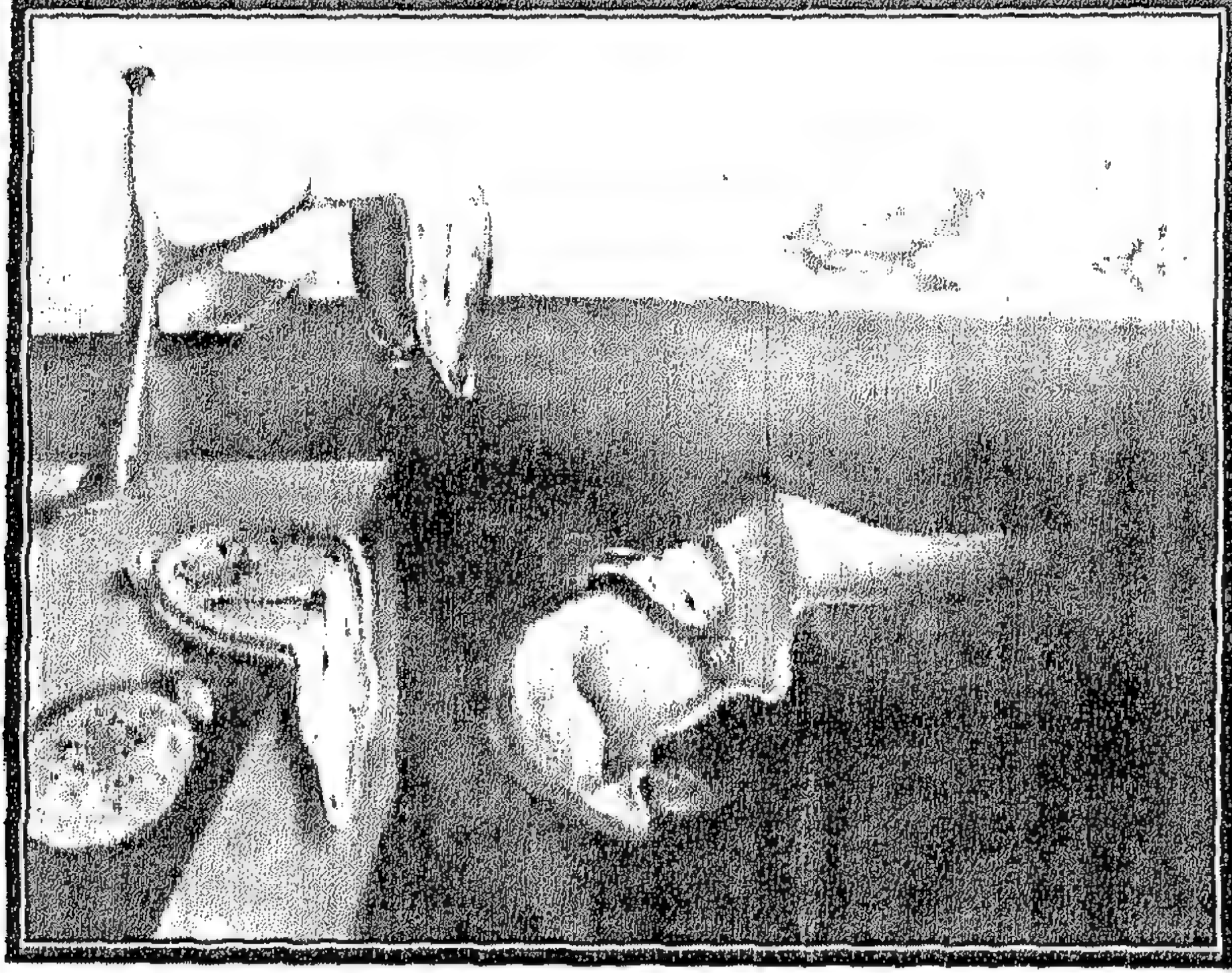
شكل (١٥٧) هير و غليفية دينامية، سيفيريني
١٩١٢ م. (١٤٨ : ١٩٠)



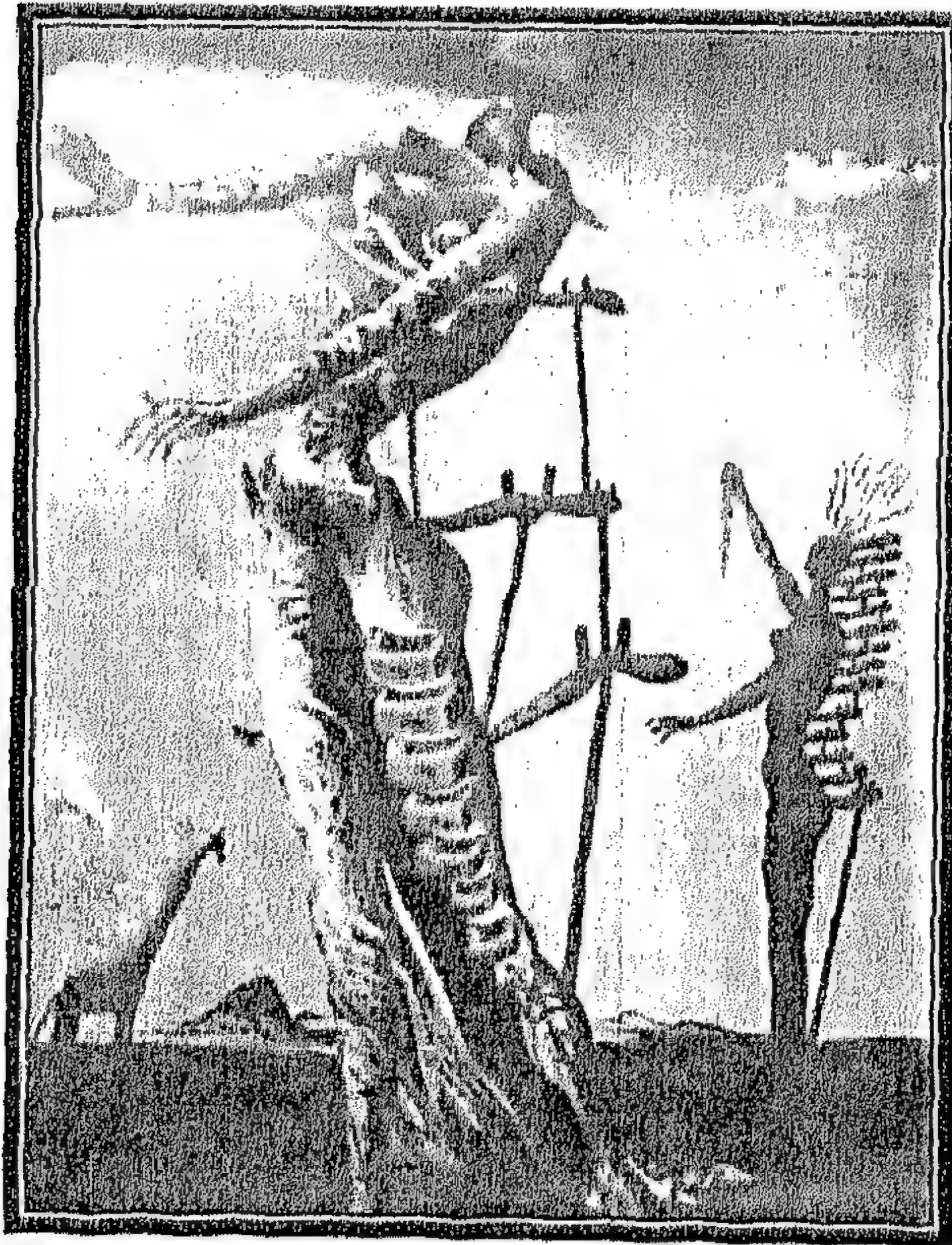
شكل (١٥٨) فتاة تنزل الدرج، مارسيل
دوشامب. (٣ : ١١٨)



شكل (١٥٩) العازف، ألوان زيت على سيلوتكس
سيف وانلي، ١٩٩٨م. (١٤١ : ١٠٥)



شكل (١٦٠) إصرار الذاكرة، سلفادور دالي، ١٩٣١م
متحف الفن الحديث بنيويورك. (١٤٨ : ١٩٤)



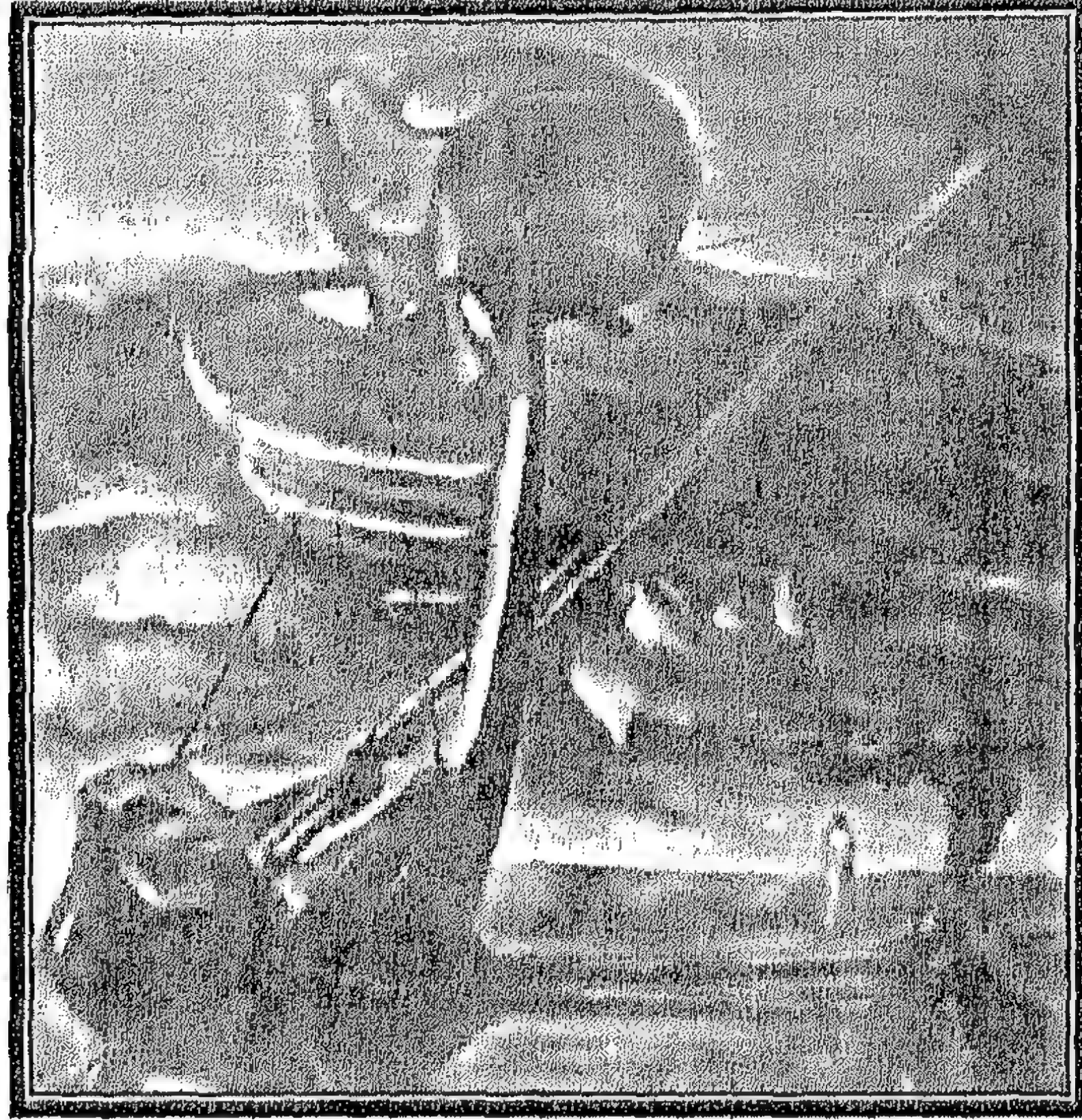
شكل (١٦١) فتاة تحترق، سلفادور دالي
(٢٣١ : ٢٠٤)



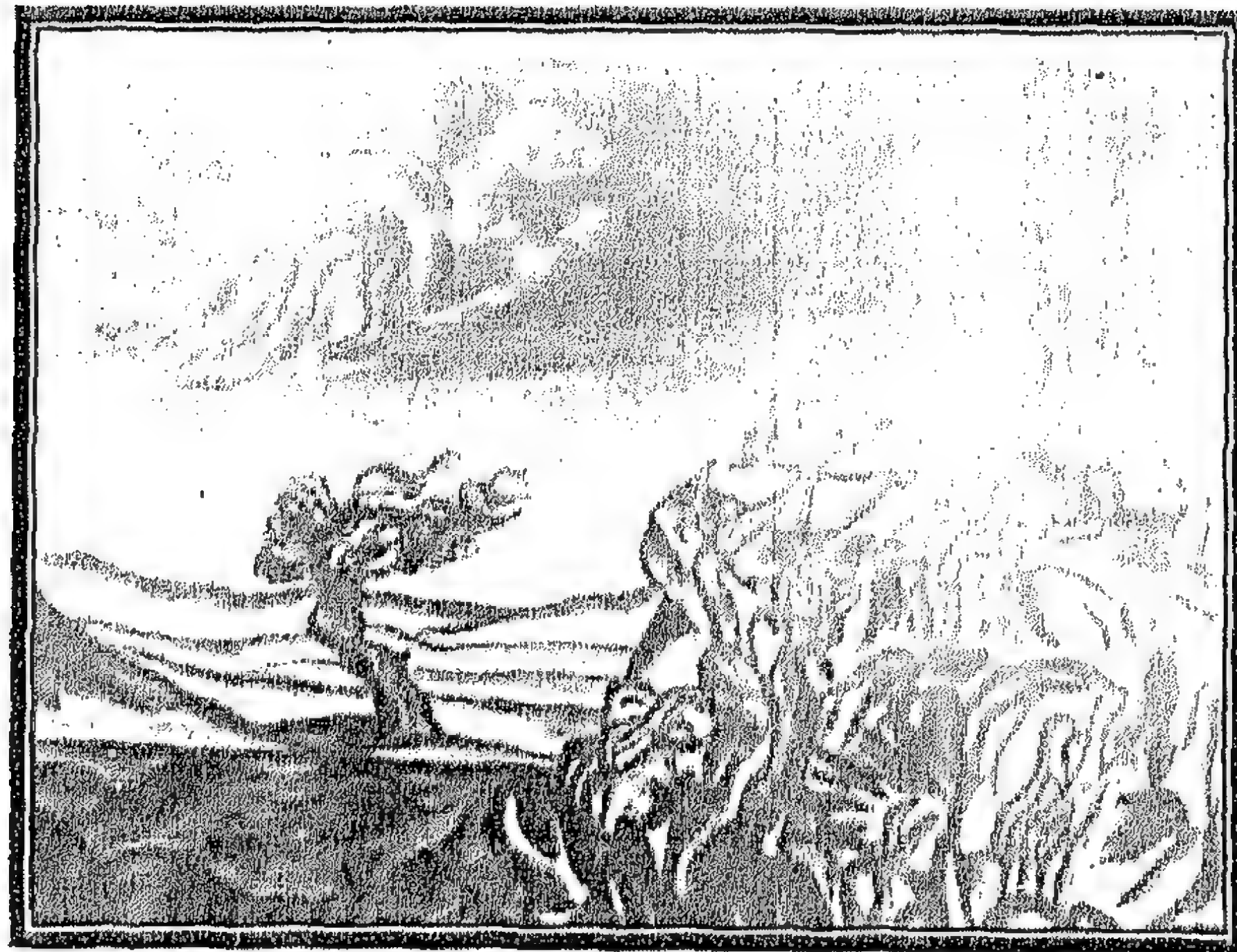
شكل (١٦٢) من أعمال الفنان مارك شيجال
(١٢٢ : ١٣٥)



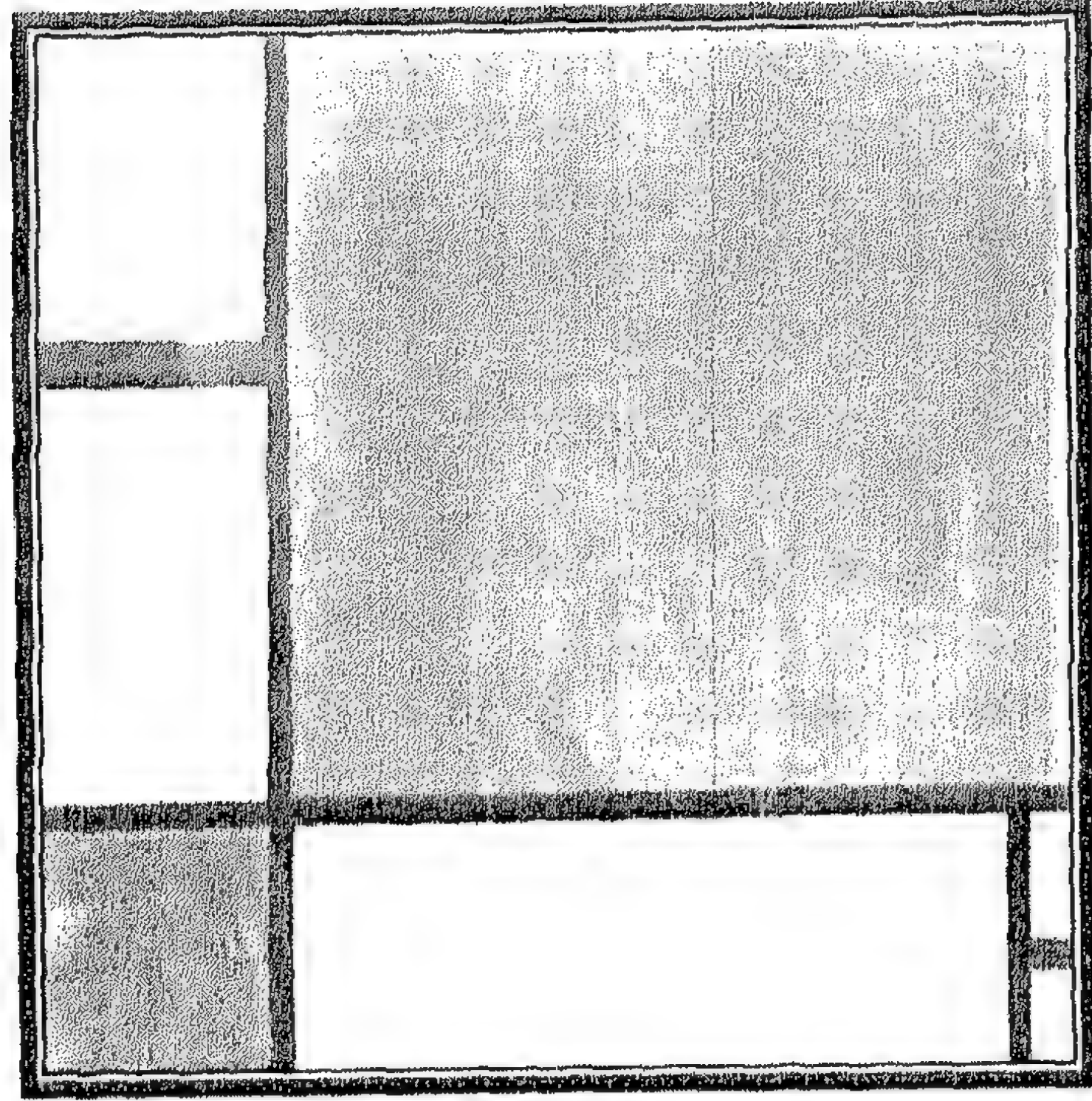
شكل (١٦٣) من أعمال الفنان مارك شيجال
(١٢٣ : ١٣٥)



شكل (١٦٤) على سطح الرمال، رمسيس يونان
(١٢٠ : ١١٩)



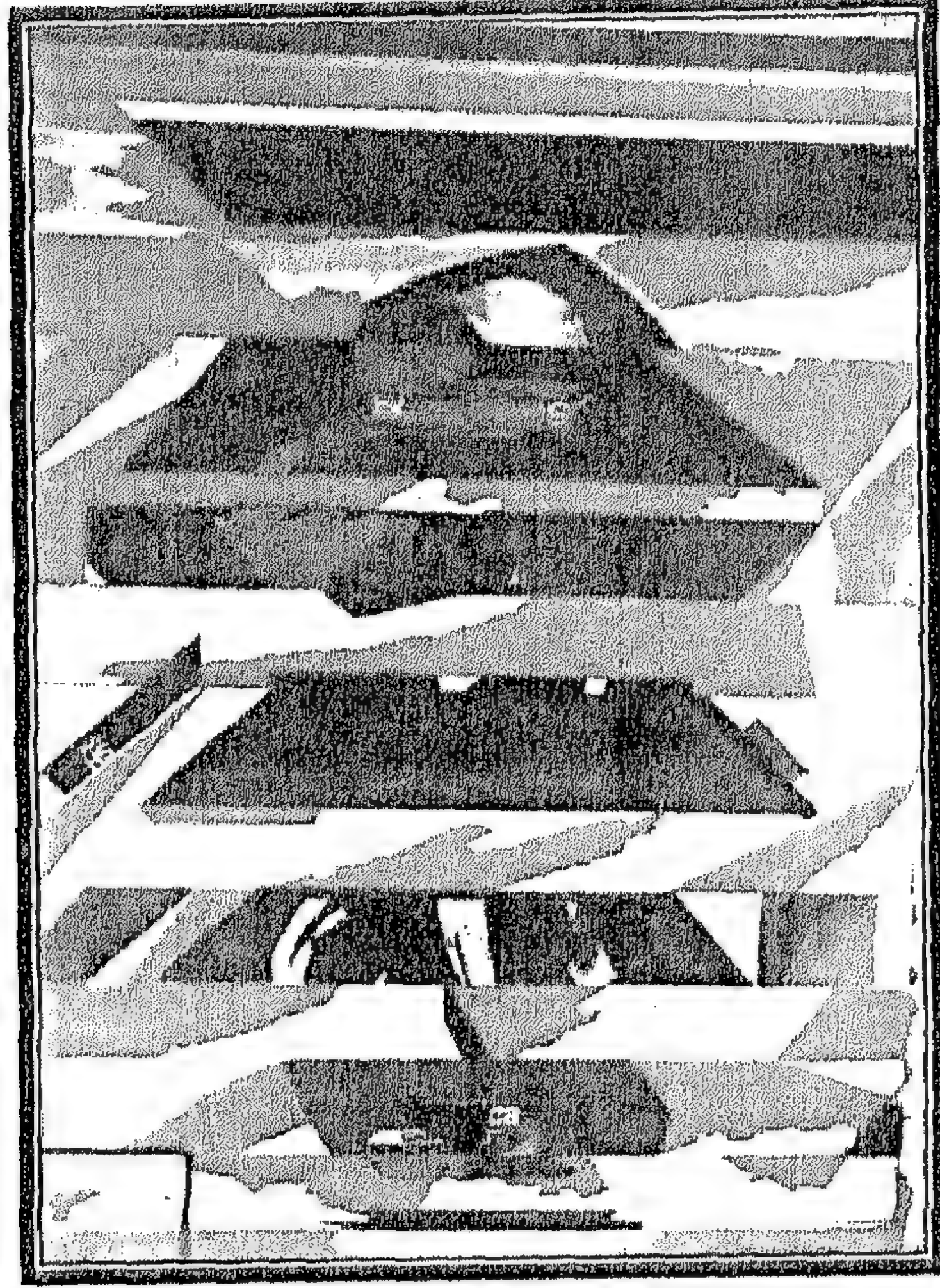
شكل (١٦٥) الفتاة والوحش، زيت على ثوال
٥٠ x ٦٥ سم، أنجى أفلاطون، ١٩٤١ م.



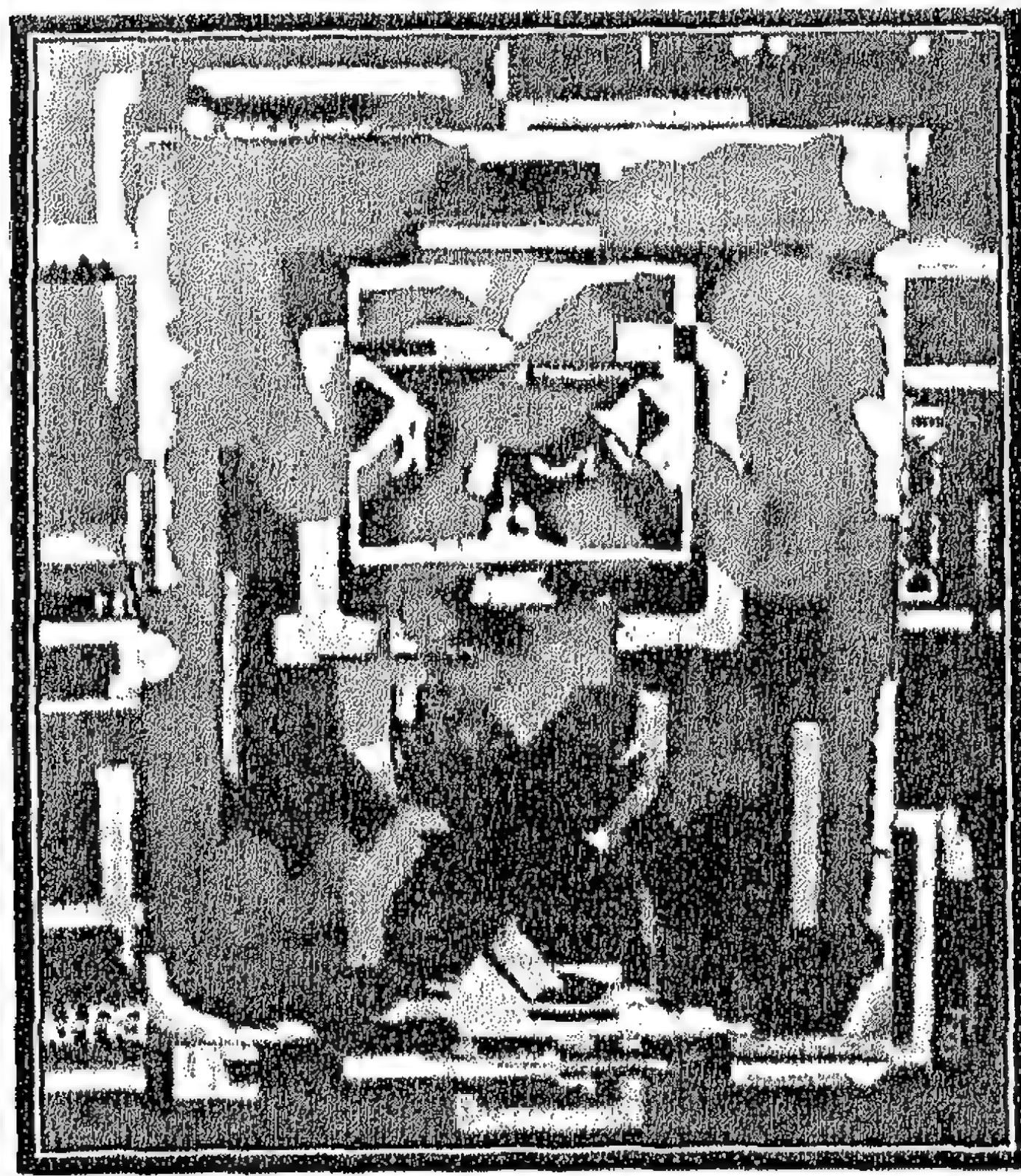
شكل (١٦٦) تكوين بالأحمر والأزرق والأصفر
بيت موندريان، ١٩٣٠م. (١٤٨ : ١٨٩)



شكل (١٦٧) تكوين للوحة جدارية، فاسيلي
كاندنسكي، ١٩١٤م. (١٤٨ : ١٨٨)



شكل (١٦٨) بدون عنوان، منير كنعان
(متحف الفن الحديث بالقاهرة)



شكل (١٦٩) بدون عنوان، منير كنعان
(كتالوج معرض منير كنعان ١٩٨٩م)



شكل (١٧٠) السلام والأمل والانطلاق، أكريليك
 ٨٢ x ٨٢ سم، أحمد نوار، ١٩٨٦ م، مقتنيات
 البنك الأهلي المصري. (١٤ : ٤٠)



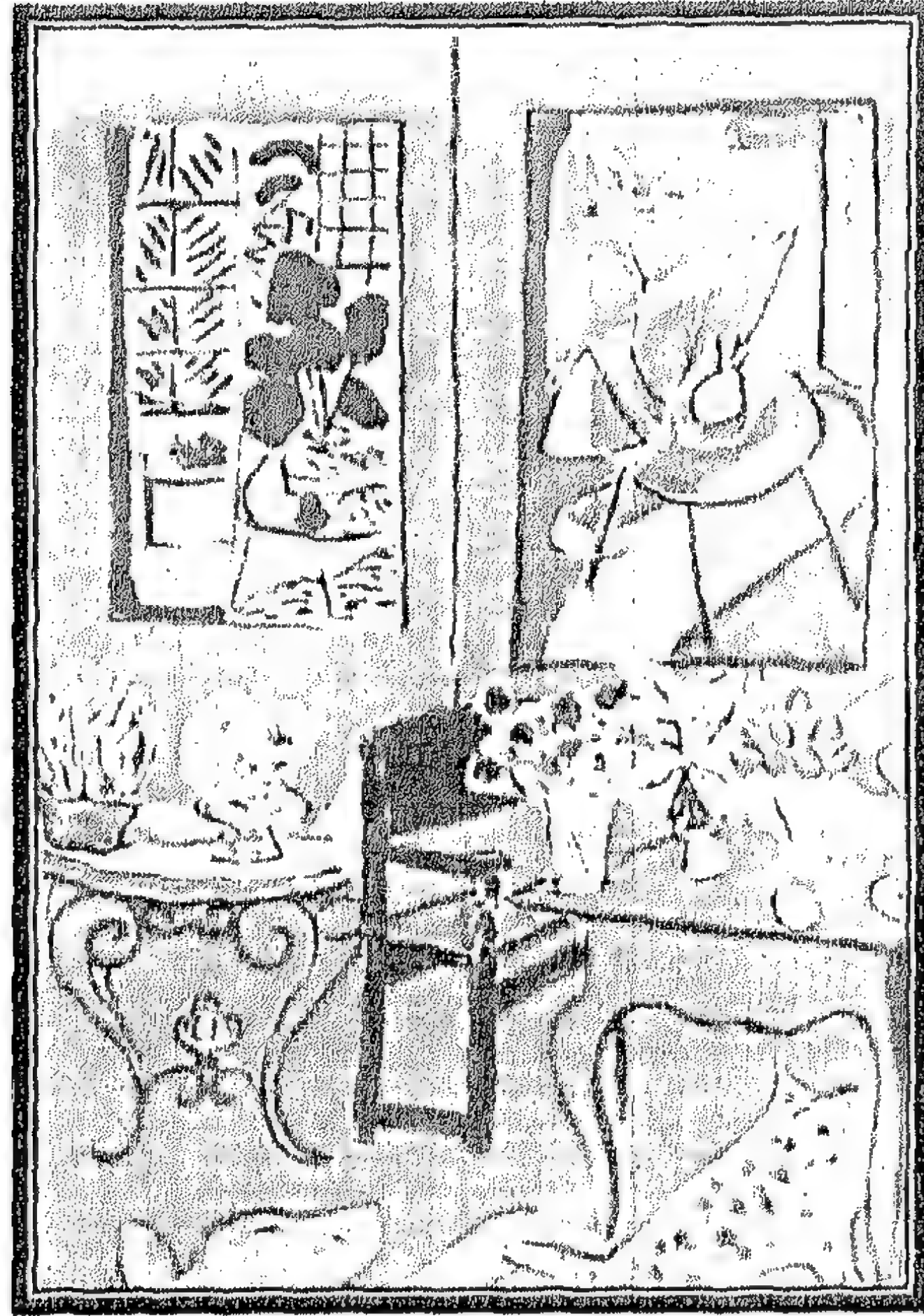
شكل (١٧١) لقاء، ألوان زيت، صلاح طاهر
 ١٩٨٠ م. (مقتنيات البنك الأهلي المصري)



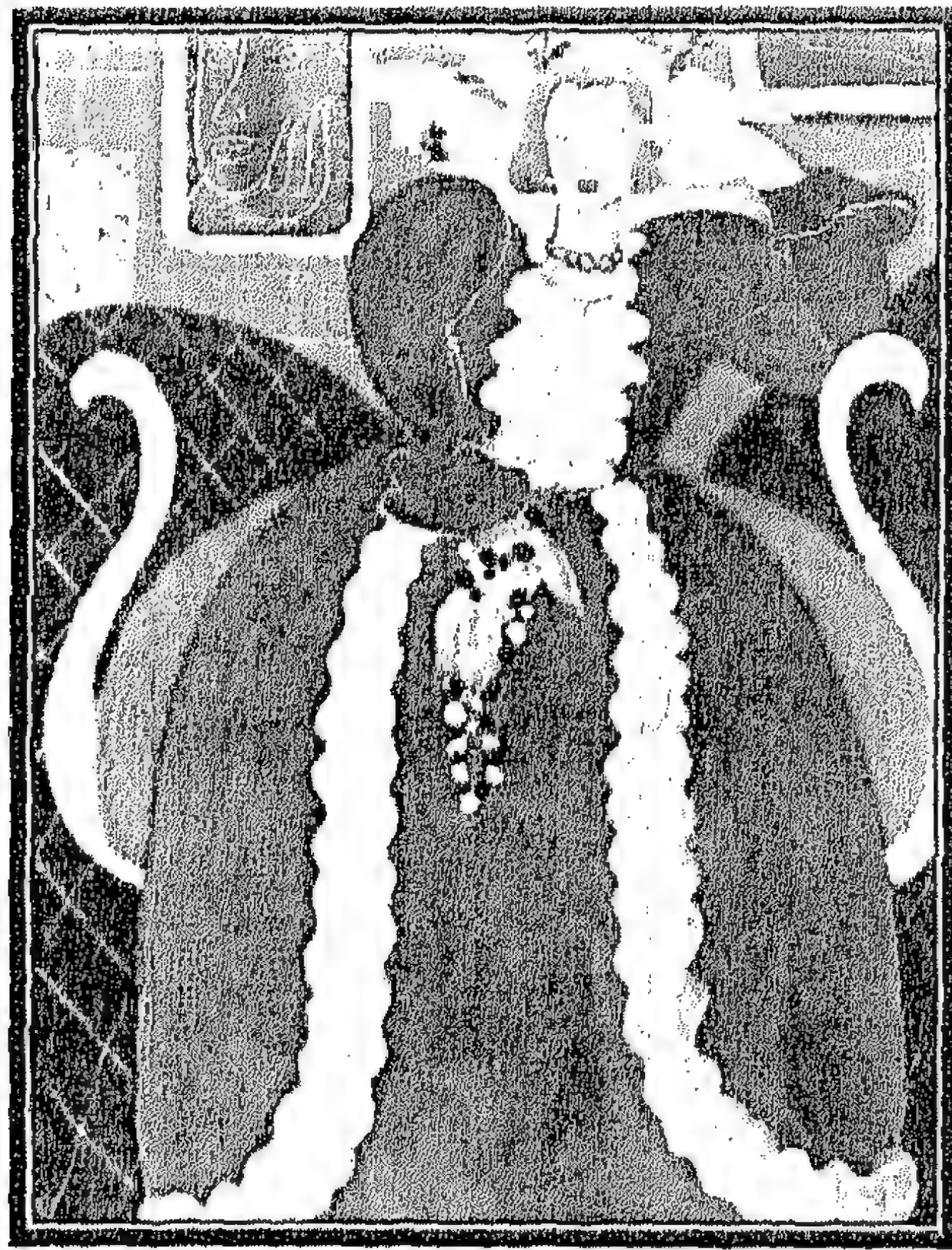
شكل (١٧٢) من أعمال الفنان فاروق حسنى
(كتالوج معرض الفنان بالمعهد الثقافى الإيطالى)



شكل (١٧٣) من أعمال الفنان فاروق حسنى
(كتالوج معرض الفنان بالمعهد الثقافى الإيطالى)



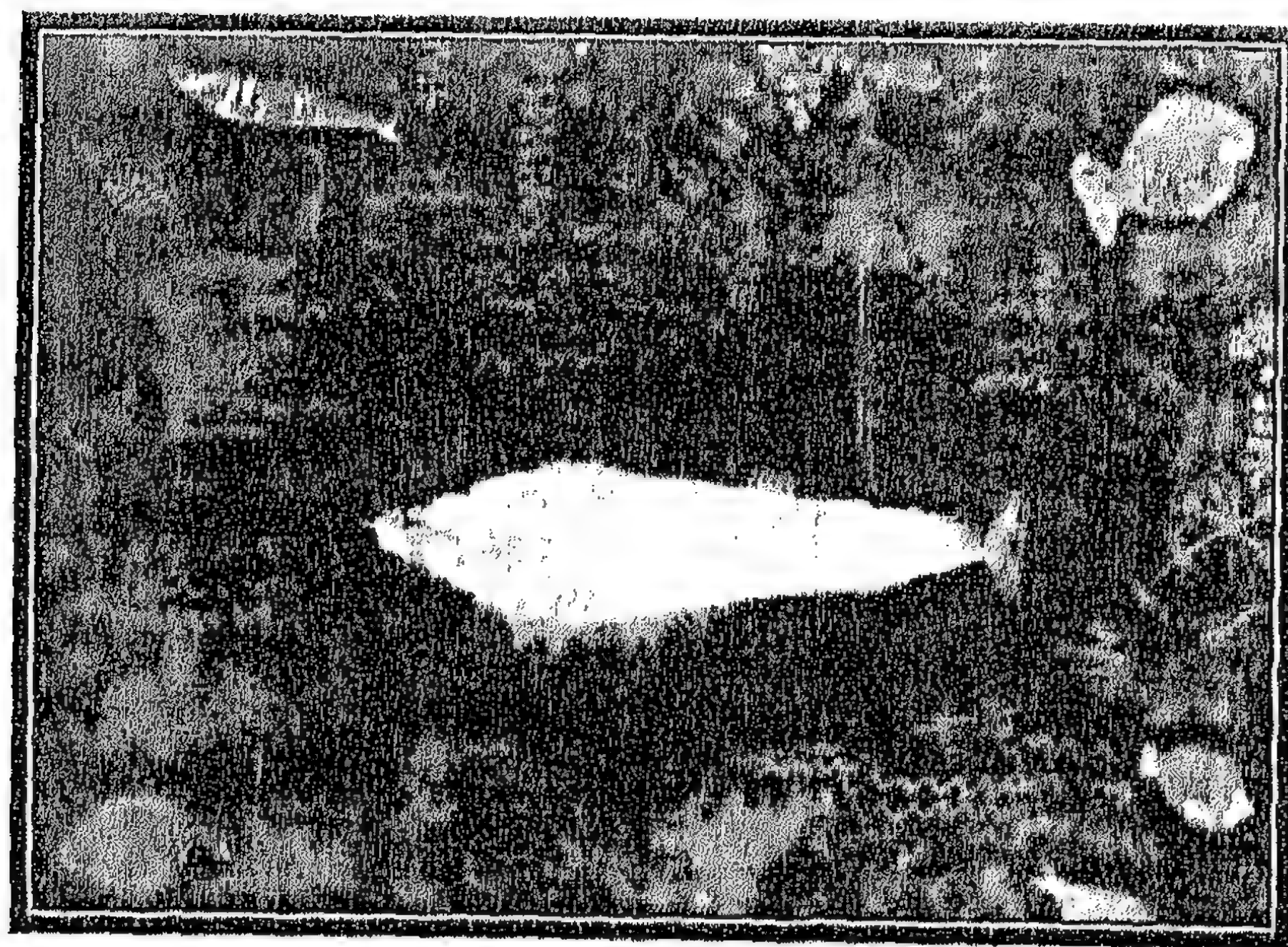
شكل (١٧٤) حجرة حمراء، هنري ماتيس
١٩٤٨م. (١٤٩ : ٣٠١)



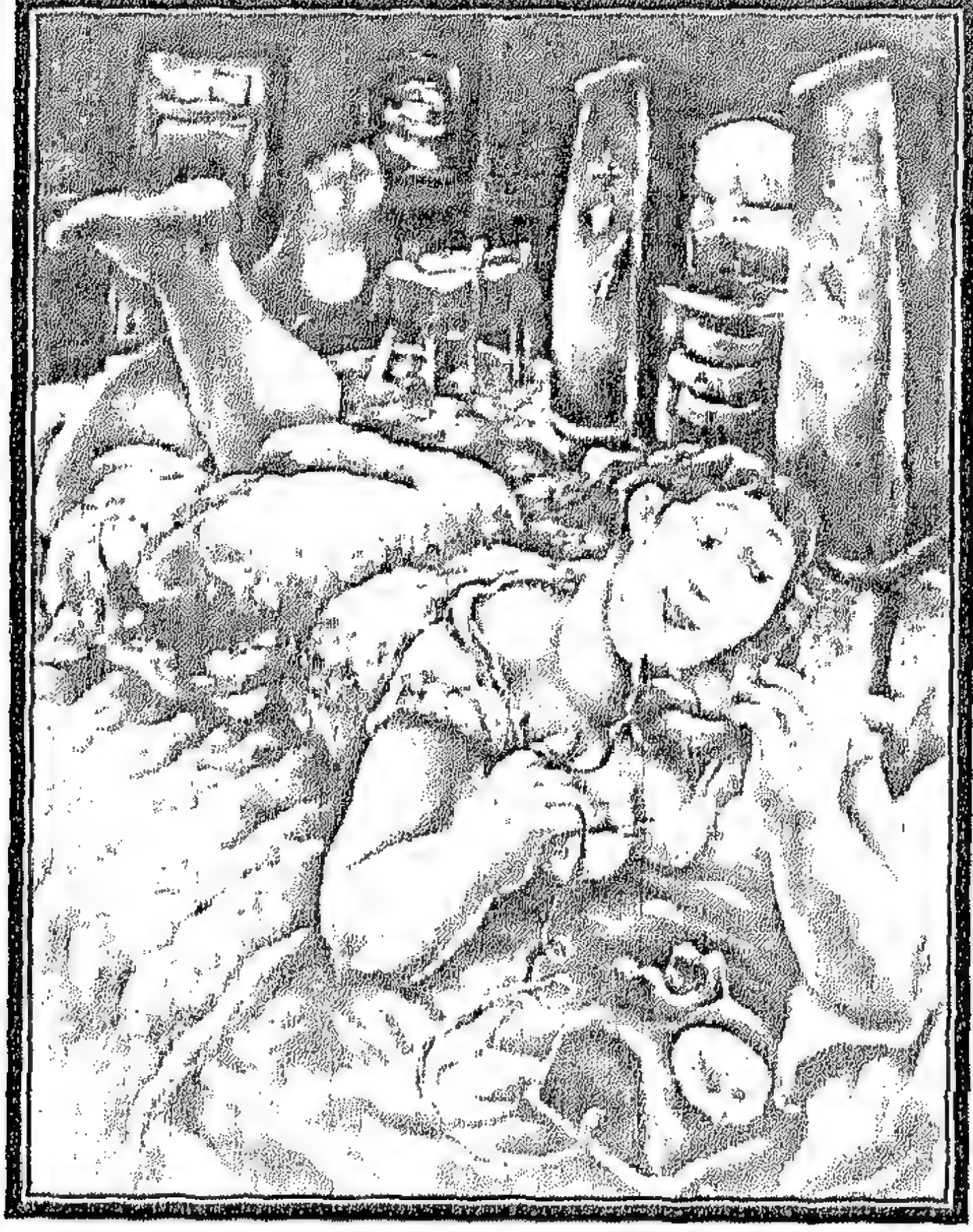
شكل (١٧٥) سيدة برداء أزرق، هنري
ماتيس. (١٤٨ : ١٩١)



شكل (١٧٦) زهور على الصخر، بول كلي
(١٧٠ : ٢٩٤)



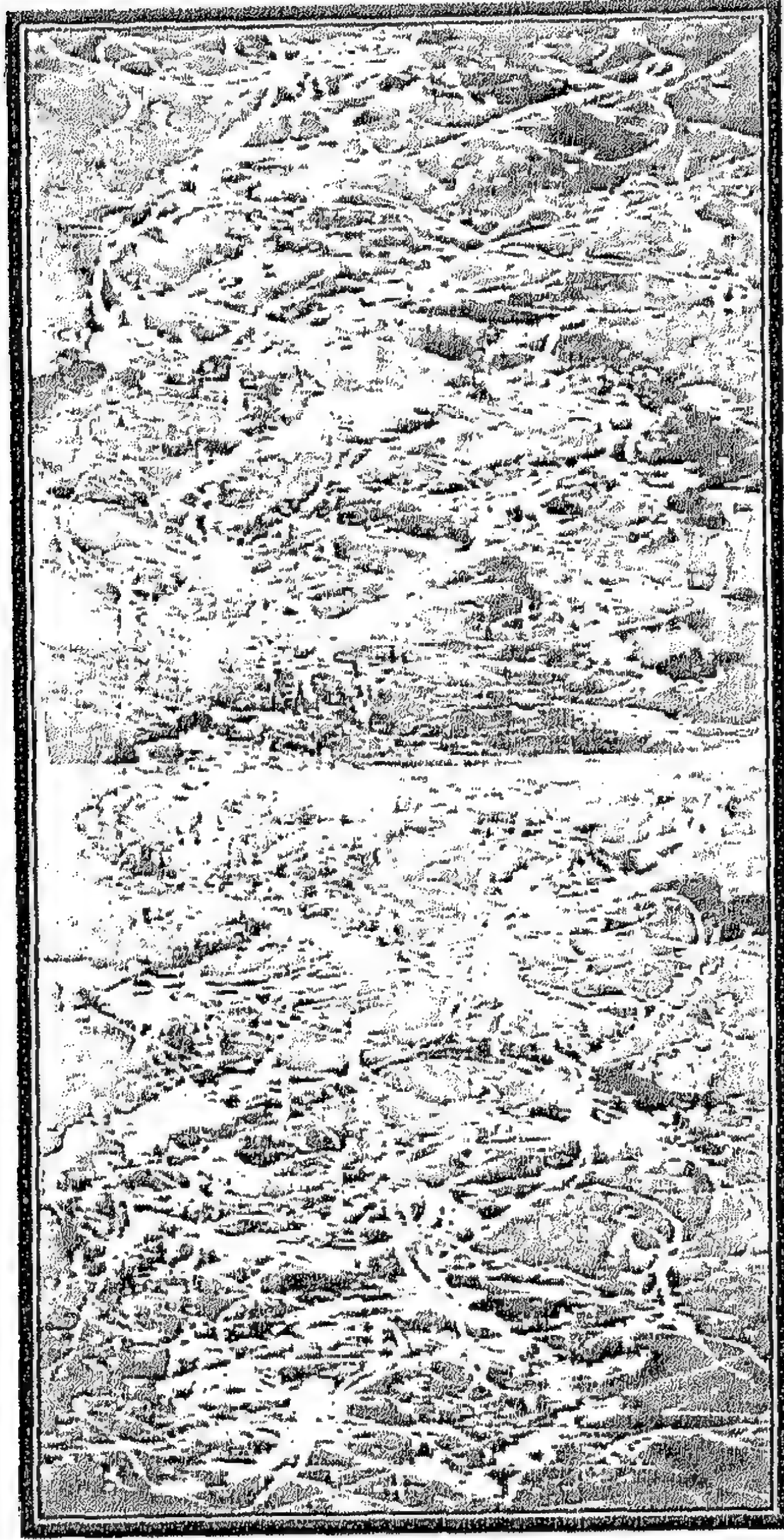
شكل (١٧٧) السمكة الذهبية، بول كلي
(١٧٤ : ٤٩)



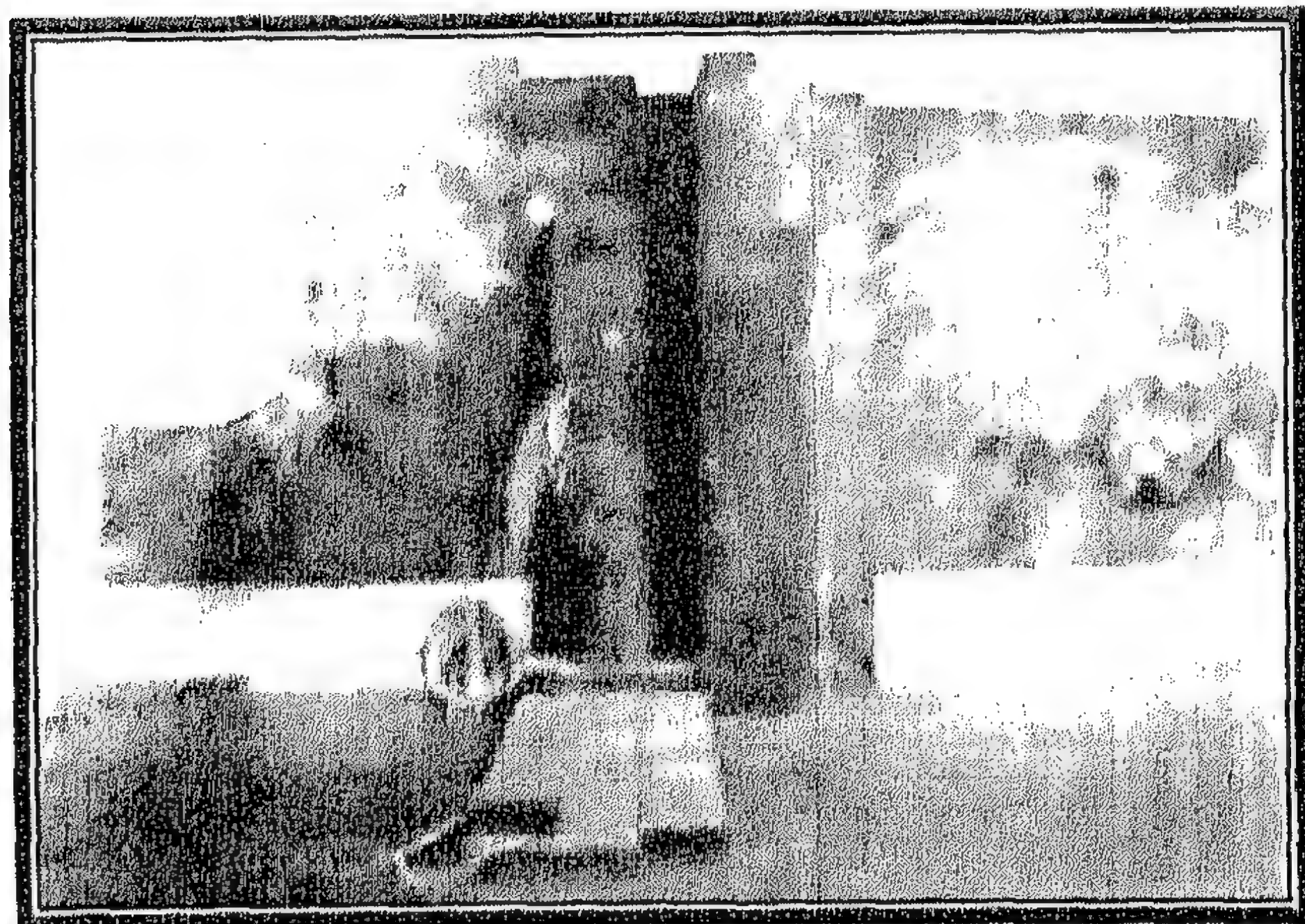
شكل (١٧٨) الوسادة الخالية، زيت على قماش
 ١١٠ X ٨٤ سم، صلاح عناني، ١٩٩٦م، (متحف
 الفن الحديث بالقاهرة)



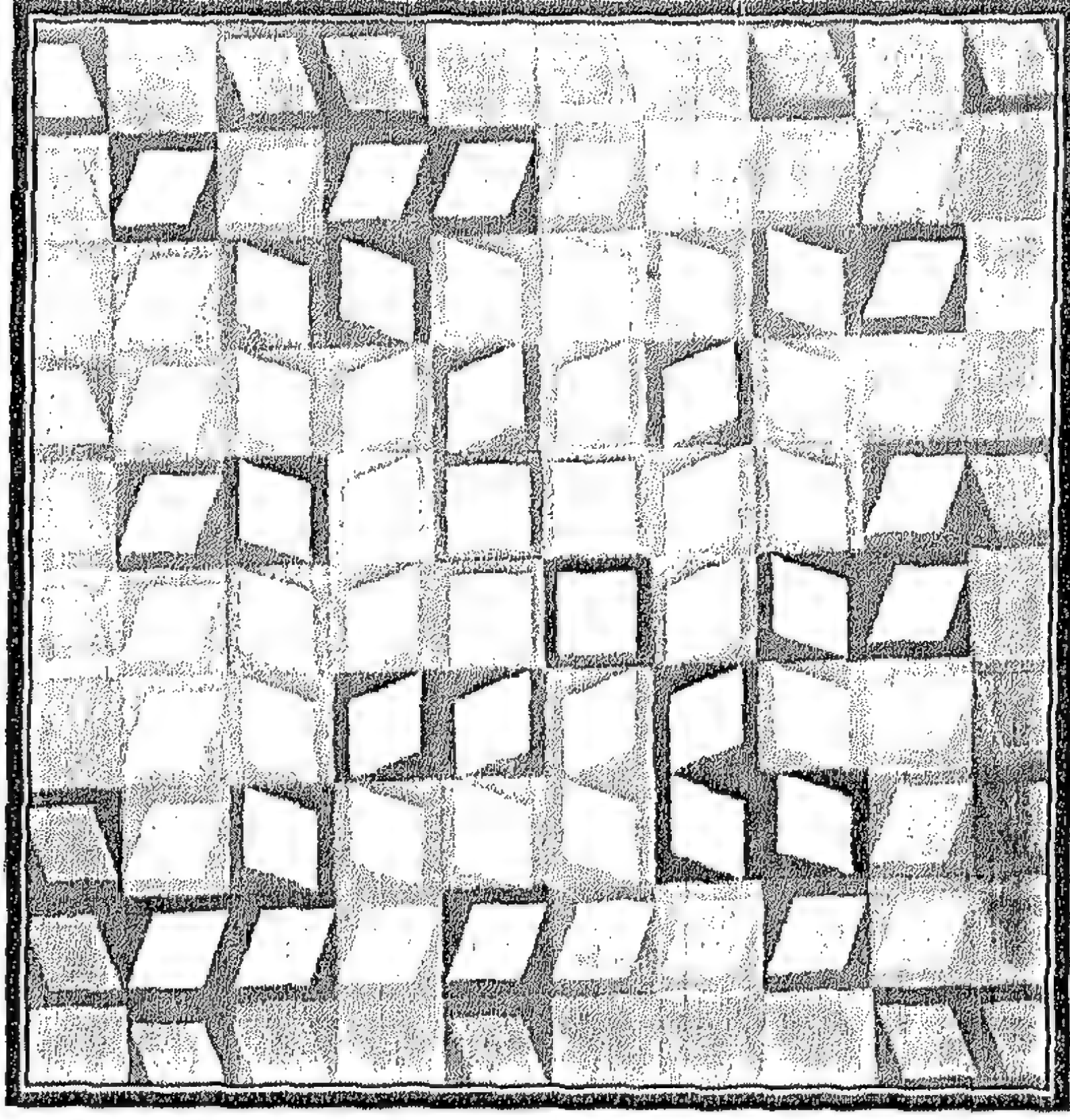
شكل (١٧٩) الصداقة، زيت على قماش
 ٧٠ X ٣٥ سم، صلاح عناني، ١٩٩٤م، (متحف
 الفن الحديث بالقاهرة)



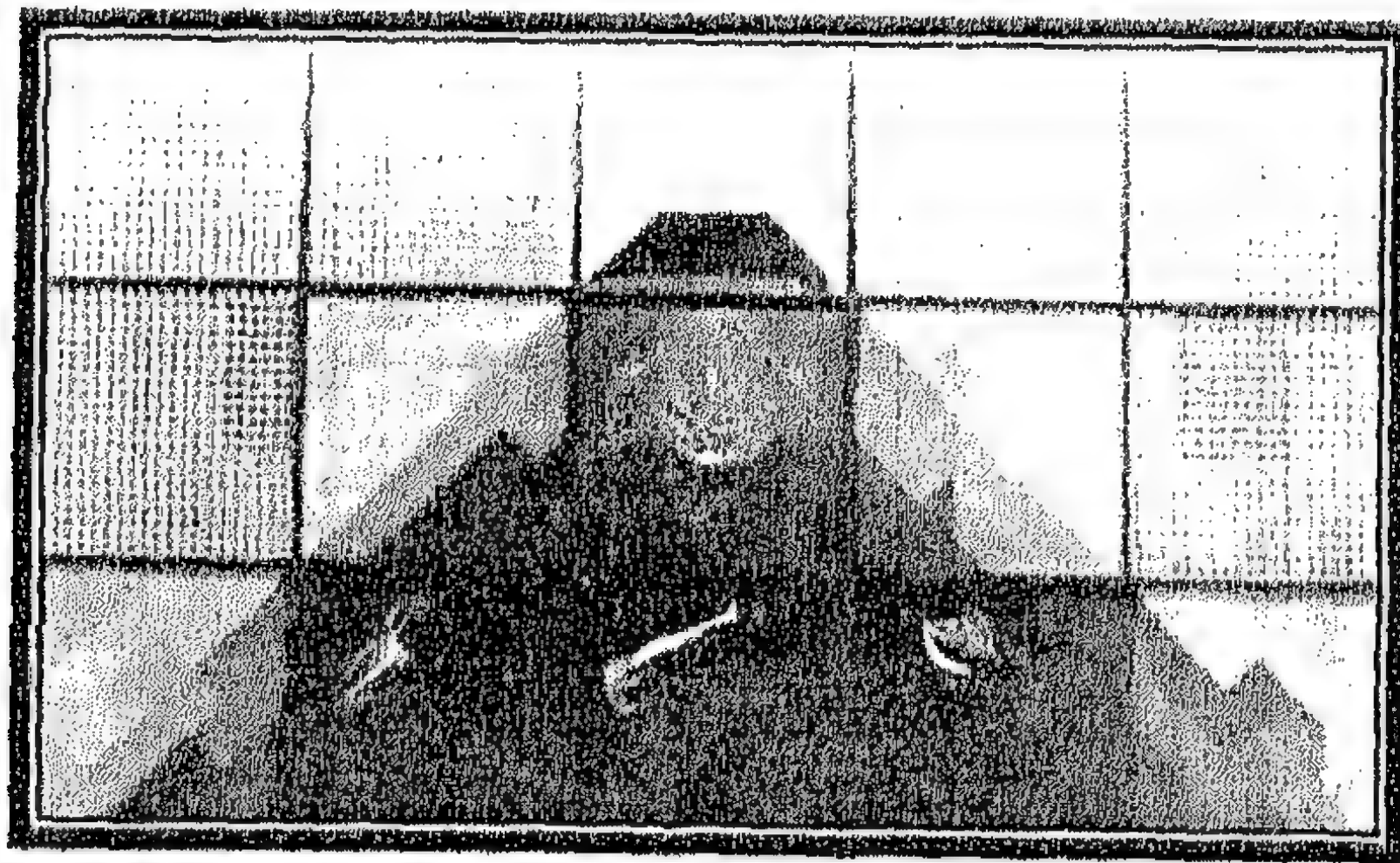
شكل (١٨٠) من أعمال الفنان جاكسون بولوك
رقم (٢)، ١٩٤٩م. (١٥ : ٢٠٨)



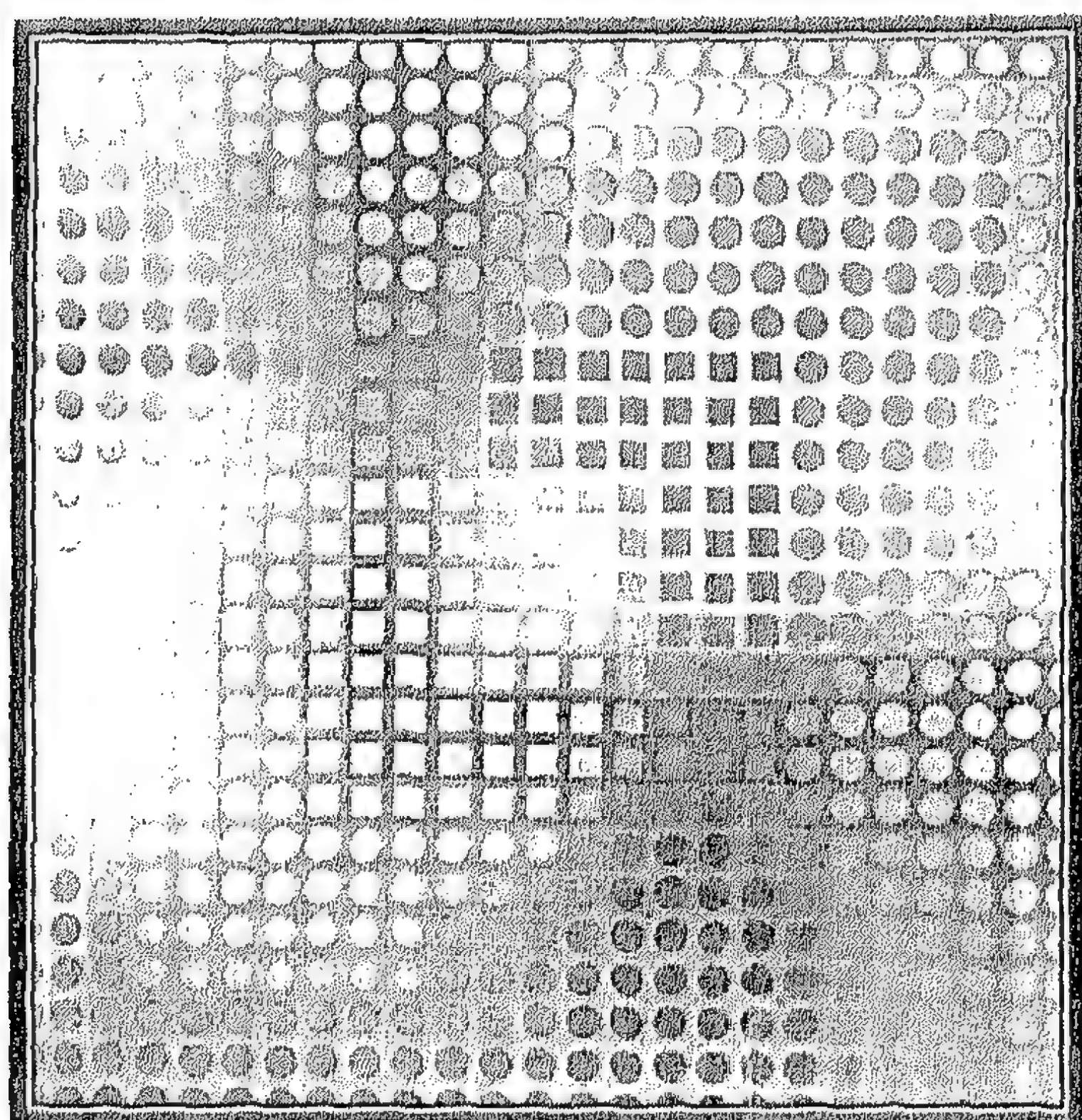
شكل (١٨١) أبو الهول يكرم بافاروتى، خامات مختلفة
١٩٩٣م. (٢٣ : ٢٩٣)



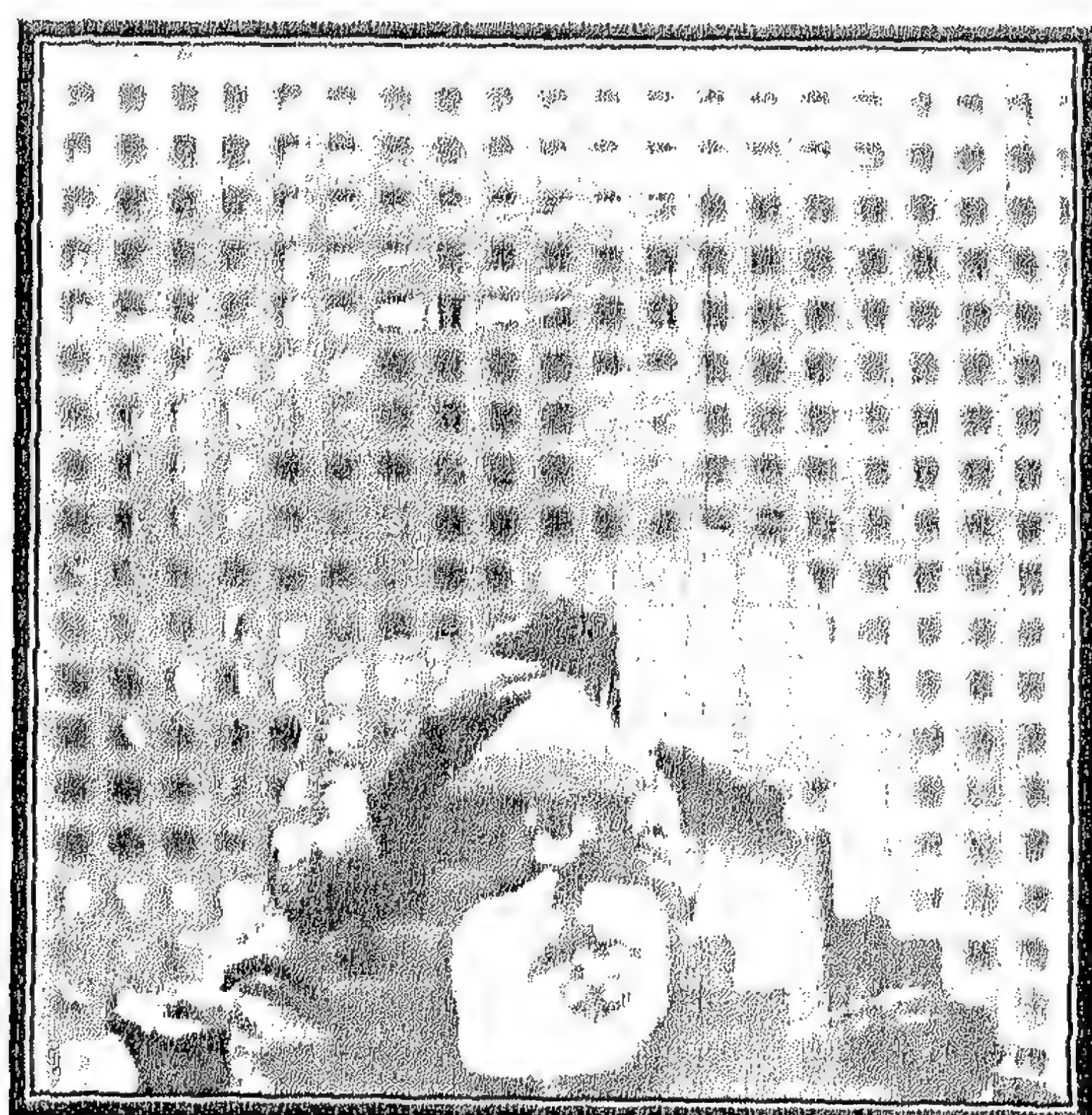
شكل (١٨٢) شباك، فيكتور فازريللي، ١٩٦٤م
(١٤٨ : ١٩٥)



شكل (١٨٣) مصر النيل الحياة، مجسمات وأسطح عاكسة
أحمد نوار، ١٩٩٧م. (١٤ : ٤٦)



شكل (١٨٤) أرني، فيكتور فاندريल्ली، ١٩٦٨م



شكل (١٨٥) الإنسان والطاقة، أكريليك ومجسمات
٦٠ X ٦٠سم، أحمد نوار، ١٩٩٢م. (١٤ : ٣٢)

ثانياً : الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصري المعاصر :

١ - مفهوم الأسلوب " le style " :-

تحفل المراجع التي تتناول مفهوم الأسلوب بوجهات نظر متعددة قد تتفق أو تختلف فيما بينهما، كما يتم استخدام مترادفات عديدة للفظ أسلوب مثل الطابع المميز ، والطراز ، والشخصية .
والأسلوب le style والأسلوبية la stylistique مصطلحات يكثر تردها في الدراسات الأدبية والفنية الحديثة، ودائرة المصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني على المستوى الأفقي والرأسي ويعنى بالمستوى الأفقي الاستخدام المترام للمصطلح في مجالات متعددة متجاورة أو متباعدة، ويعنى بالمستوى الرأسي الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متباعدة داخل مجال واحد .

والأسلوب من حيث المعنى اللغوي يعنى " الطريقة " فيقال: سلكت أسلوب فلان في كذا: طريقته ومذهبه وطريقة الكاتب في كتابه - والفن والجمع أساليب .
ولقد كانت كلمة أسلوب قديماً تطلق على السمة الشخصية لخط اليد ثم استخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة - كأن تكون الحروف قصيرة وسميكة ومتباعدة مثلاً - ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوي وما هو مكتوب وتفرض النوعية الخاصة أولاً وجود إمكان اختيار حرفين نوعيات مختلفة ممكنة، واختيار هذه النوعية الخاصة هو قوام الأسلوب . (١٦١ : ٦٨)

وتعرف " إيناس أحمد عزت " الأسلوب بأنه " الطريقة التي يعبر بها الفنان عن نفسه وعن رؤيته للحياة ولكي يكون هناك ما يطلق عليه (أسلوب فني) لابد وان توجد سمات فكرية وفنية ثابتة تتكرر في إنتاج الفنان حتى تصبح في النهاية ذلك الأسلوب الفني الذي يميز أعماله " (٢٢ : ٥١)

أما الأسلوب عند الفنان " صلاح طاهر " فهو يعنى " الاستقلالية أي الانفراد بطريق لا يشاركه فيه أحد طريق متحرر يفك به قيوداً كثيرة تتمثل في حرية اليد، والحركة الديناميكية، والسيطرة على العمل، والانفلات من الحدود البصرية المعروفة وغير المعروفة، وطبقات الألوان المتعددة في مساحات مطروح معظمها وفق نظام هندسي، وكشط الطبقات باستخدام السكين ثم استخدام السكين المشرشر أو قطع من الخشب ... الخ يحدث حركة فوارة بركانية أحياناً وفنتازيا أحياناً أخرى. " (١٩١ : ٣٤)

كما يعرفه " محمد حماد " بأنه " الجسم الكامل لإنتاج شعب معين في زمان معين، ويطبق هذا الأسلوب أكثر ما يطبق في سهولة على الثقافات البدائية مما لها قليل من التقاليد النسبية،

والأشكال الفنية، والأنظمة الاجتماعية، والأسلوب معترف به في الثقافات المركبة لروما القديمة، والقرن الثامن عشر، وحتى يومنا هذا وأسلوب الماضي يظهر أكثر وضوحاً من أسلوب الحاضر لمجرد أن الزمان قد قام بجانب كبير من الخطأ، أما الأساليب الشخصية فتعتمد على شخصية الفنان وهذه تبرز فقط في فترات يكون فيها الأسلوب القومي مثلاً قد تطور تماماً وثبت في وضع معين وعندما يكون هناك إدراك بأهمية الفرد. وفي عصر مثل عصر النهضة المبكر عندما كانت تبرز الأفكار المبتكرة والتقاليد الجديدة، كانت لا تزال محتفظة بحيويتها، وكان هناك عدد من الأساليب المميزة إلى جانب الفطرة الشخصية للفنانين والأفراد تزدهر جانباً إلى جنب . ولعل الأسلوب في أي عصر من العصور مما يمكن ملاحظته في أيسر مظاهره في الزخارف المطلقة، أو الأثاث، أو تصميم الثياب.. إذ أنها كلها من الفنون التجريدية والتي ليس بها سوى حدود بنائية". (١٥٤: ٨، ٩)

وتعد "أعمال" جوتفريد زيمبر "G. samper" من أوائل الكتابات المبكرة التي عنت بتوضيح مفهوم الأسلوب، ويعرف "زيمبر" الأسلوب بأشكال أساسية تتبدل صياغتها للتعبير عن فكرة مسبقة ومستقرة في ذهن الفنان وتبعاً "لزيمبر" فإن الأسلوب يمكن أن يتحدد من خلال ثلاثة عوامل رئيسية هي الخامة التي يتخذها الشكل، والأداة المستخدمة في تنفيذ الشكل، وعامل ثالث يعتبره خارج العمل الفني يتكون من المكان والزمان والعادات". (١٦١: ٦٩)

والأسلوب عند "يوسف مكرم إبراهيم" يعني "نوع من النمط ويختلف عن بعض الأنواع الأخرى في أنه يتضمن مجموعة متكررة أو مركبة، متكررا من السمات في الفن، يتصل بعضها ببعض الآخر، وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن يمكن تكرارها وتوزيعها في منتجات كثيرة مختلفة. ومن ثم فإن الأسلوب يمكننا من تصنيف ووصف هذه المنتجات كمجموعة أو تعاقب. (٢١٣: ٥)

"أما" فايسباخ W. eisbach ١٩٥٧م فقد اعتبر الثقافة محدداً رئيسياً في تحليل الأسلوب فيعرفه بأنه رمز تعبيرى للمصطلحات الثقافية والسيكولوجية والاجتماعية والدينية، كما يعطى اعتباراً مهماً لعمليات التفاعل بين الثقافات المختلفة، حيث يميز بين نوعين من الأسلوب: أسلوب من نوع أصيل نابع من مكانه الطبيعي، وأسلوب خارجي تم قبوله والاعتراف به من خلال قنوات طبيعية .

ويتفق كل من "كمال دسوقي" و"شوقي عبد المعروف" في تقديم رؤية عامة تعتمد على المفهوم الثقافي للتراث، حيث يعرفه "كمال دسوقي" بأنه منوال عرض مميز من تأليف الأدب والموسيقى والنقش والنحت وهو طريقة المرء الفردية والمثيرة لطابع له في الإحاطة ببيئته وحاجته وأمانيه .

أما " شوقي عبد المعروف " - والذي يعتمد على أن تكوين الثقافة أسلوب حياة يمثل محصلة الإنتاج المادي والمعنوي لمجتمع ما - فيعرف الأسلوب من خلال هذا المفهوم الثقافي بأنه مجموعة من الخصائص المميزة لكيفية العلاقة التفاعلية بين الطبيعة والإنسان والتي تتأثر بالنواحي المعنوية. وتأتي عمومية هذا التعريف من ارتباطه بالجانب المعنوي ذلك الجانب الذي يشمل العادات والتقاليد وطرق التفكير والمعتقدات، وكذلك تطور القيم الأخلاقية والاجتماعية، وارتباطه أيضاً بالإنتاج المادي ويشمل كل الفنون والحرف والملابس وأدوات الحياة اليومية .

ويرى " يولريتش ليو Ulrich Ieo " أن الأسلوب يعنى الشمولية لكل السمات المتفرقة والتي تتسم بها كيفية التعبير، ومن البديهي أن النوعية الخاصة لكيفية التعبير ترتبط بالمعبر عنه، فليس من الممكن أساساً أن نفرص بين كيف تعبر، عما نعبر. ولا يعنى هذا مطلقاً إيجاد تطابق بين العمل والأسلوب، وإنما يعنى فقط الأسلوب يرتبط بالكلية المتكاملة الشاملة للنوعية الخاصة للتعبير عما يعبر عنه العمل، والأسلوب يرتبط بالأبنية الخاصة التي تنشأ من تفاعل كثير من السمات الأسلوبية المتفرقة للعمل من ناحية العناصر والقيم الفنية .

ويؤكد " فرانك دانجليو Frank. Dangelo " على أن الخاصية المميزة لأي أسلوب هو تركيبه البنيوي فيرى أن الأسلوب هو كلية متكاملة بمعنى أنه هو الكامل الشامل للمسميات التي تتخلل العمل، والتي تشكل تلك السمات التي تتميز بأنها يؤثر بعضها على البعض، وبأنها تصنع الوحدة المتكاملة وأن علاقة بعضها ببعض الآخر أكبر من علاقة تحاور بين عناصر متفرقة ومنعزلة. " (١٦١ : ٧٠، ٧٢)

كما يشير " برنادر مايرز " إلى الأسلوب الفردي بقوله: " أن مشكلة الأسلوب الفردي موجودة في كل أنواع الفنون وفي أوجه النشاط الأخرى للحياة بالطريقة التي يصنع فيها الرياضي نفسه في الميدان أو المجال، وطريقة مهاجمة نوع موسيقى معينه، والحيل الصغيرة التي يقوم بها الممثل. كل هذه عناصر الأسلوب في مجال التنفيذ، أما في مجال الخلق، فيمكن أن نرى بوضوح أن هناك اختلافات دلالية بين الأعمال التي تمت في عصور متعددة، وبين النحت المصري والنحت الإغريقي، وبين تصوير عصر النهضة وتصور العصر التكميبي. وعندما نواجه الفنان الذي يعتبر جزءاً من نفس الحضارة، نجد أن التميز ليس واضحاً تماماً ولكن الأهم من ذلك بالنسبة لنا هو أن ندرك هل في وسعنا الوصول إلى الاختلافات والفهم الوصفي وأن نقوم بتقديرها. " (٣٢٣ : ٣٣)

وأخيراً وبمنظرة تحليلية إلى أعمال الفنانين المصريين المعاصرين في مجال التصوير، نجد أن كل فنان قد أخذ لنفسه أسلوباً مميزاً يتميز به عن غيره من الفنانين، حيث طريقة أدائه وتوظيف

خاماته وادواته وقيمة التشكيلية داخل إطار العمل الفني. مما يجعلنا من السهولة واليسر أن نتعرف على شخصيته الفنية من خلال قراءة لوحاته التشكيلية .

٣ - مفهوم التقنية :-

" (التقنية) كلمة حديثة تعنى ما كانت تعنيه قديماً كلمة (حرفه)، ففي الماضي كان الفنان المبتدئ يطلع على سر الحرفة في محترف المعلم. كان يتعلم صنع الألوان من المواد الطبيعية، أو من المواد الخام التي تعالج كيميائياً. وكان يتعلم تحضير السطح الملائم للتلوين وطرق استعمال الأدوات والمواد لتنفيذ أفكار معلمه طبقاً لأسلوبه، وبذلك كان يتعلم الحرفة والفن معاً ."
(١١٣ : ٤٩)

ومع تغير مفهوم وفلسفة الفن الحديث منذ أوائل القرن العشرين وحتى اليوم أصبح الإبداع هو جوهر الفن، فقد أثر وتأثر مجال الفن التشكيلي كغيره من المجالات الأخرى بما أتاحتها التقدم العلمي والتكنولوجي من ظهور اتجاهات وأساليب وتقنيات فنية جديدة متعددة نشاهدها في كثير من المعارض المحلية والدولية .

وللتقنية مفاهيم كثيرة، وتعرف حسب موقعها من الاستخدام في المجالات والأنشطة المختلفة في الحياة، وفي مجال الفن يرى البعض أن التقنية تعنى المهارات في استخدام الأدوات، وهناك من يرى أن التقنية هي عبارة عن طريقة فنية، أي الطريقة المتبعة لإخراج العمل الفني في أصول صناعية صحيحة. (٩ : ٨٣)

ويعرفها "منير البعلبكي" (١٩٥ : ٩٥٤) على أنها الطريقة أو الأسلوب أو معالجة التفاصيل الفنية من قبل الفنان أو البراعة الفنية، ويضيف " روبرت جورج كلنجوود " بأن الفنان يجب أن يحصل على نوع من التخصص في المهارة يدعى بالتقنية (٦٧ : ٣٦)
كما يذكر " توماس منرو " في التقنية بقوله " أن التقنية تعنى جانبين الأول مجموع المهارات والعمليات التي يمر بها الفرد والمشتغل للوصول إلى منتج قائم مجدد المعالم، أما الجانب الثاني فهو المعرفة أو النظرية أو العلم الذي ينمو ويتطور بعدد المهارات " (٥٢ : ٢٣)

ويرى " أحمد عبد الحفيظ " أن مفهوم التقنية في مجال التصوير المعاصر يجمع بين ثلاثة مهارات .

" - المهارة والقدرة على استخدام الأداة أو الأدوات المستخدمة والسيطرة عليها في تنفيذ العمل بدقة .

- المهارة في التعامل مع الخامات من حيث تحضيرها وإعدادها والكشف في إمكاناتها التشكيلية والجمالية والتعبيرية .

- المهارة في إخراج العمل الفني ككل بصورة محكمة " (٩ : ٨٦)

ولأن الدراسة الحالية تبحث عن السمات التشكيلية في التصوير المصري المعاصر بما فيها تقنيات الخامات المختلفة كان من المهم التركيز على مفهوم التقنية وفي أي التوقيتات بالتحديد نستطيع أن نميز بين التقنية المألوفة والتقنية الجديدة المبتكرة التي نستطيع من خلالها تنفيذ الموضوع بحلول جديدة غير معتادة . ومن هنا نستطيع أن نوضح مفهوم التقنية الجديدة في عدة نقاط هي :

- إيجاد أو استكشاف وسائل أو أدوات جديدة لتنفيذ العمل .
- استخدام الأدوات المألوفة في تنفيذ الأعمال ولكن بطريقة مبتكرة .
- الكشف عن إمكانيات جديدة للخامات المألوفة أو غير المألوفة عن طريق التجريب والتحليل للوصول إلى أفضل النتائج .
- إعداد وتحضير سطح اللوحة التصويرية بطريقة جيدة تساعد على توظيف الخامات المختلفة والحديثة بشكل مبتكر يتضمن الكثير من القيم التشكيلية .

٣- مفهوم الخامات وأهميتها بالنسبة للفنان والعمل الفني :-

يعرف " محي الدين طرايبية " الخامات بأنها " تلك الوسائط التي نستخدمها في عملية التعبير الفني " (١٨١ : ٨١) ، فكما اتسعت معرفة الفنان بإمكانيات الخامة وطرق معالجتها أدى ذلك إلى ازدياد أفكاره التخيلية وقدرته على الخلق، فالخامات مصدر لانهاضي لإلهام الفنان الحساس، فقد توحى ألوان الخامات وقيمها السطحية وصفاتها الأخرى للفنان ابتكارات عديدة في التكوين، كما أن طبيعة الخامات وطرق تنفيذها تحدد البناء الشكلي للعمل الفني، فكل خامة حدودها وإمكانياتها ونواحي قصورها الطبيعية، فالتكوين الجيد يتطلب من الفنان كما تطلب الصناعات الممتازة من المصمم أن يتعرف الخامات التي يستغلها معرفة دقيقة وأن يكتشف حدودها وإمكانياتها وأن يبتكر في إطار خاماته مستفيداً من الظروف الخاصة التي تتيحها الخامة له، كما أن للخامات قيود تفرضها على التكوين الواحد بسبب اختلاف الخامة وأن اختيار الخامة خاضع للوظيفة التي سيؤديها العمل الفني. (١٦ : ٤٦ ، ٤٧)

إن عامل التجديد في الخامة المثلى يعد من الحلول التقنية والأساليب الأدائية للفنان، وهذا ما أكده " حسن حسن أحمد الخلفي " بقوله: " ما دام كل ما يحويه العالم قد أصبح معرضاً لأن يكون رصيذاً لخامات الفنان التشكيلي فإن وجود خامة مثالية هو في واقع الأمر خامة افتراضية أو نسبية وبهذا تصبح الخامة المثالية أو المثلى من الناحية النظرية هي أي مادة تستجيب لرؤى الفنان وأفكاره وحساسيته بحيث تلهمه اتجاهات إبداعية جديدة كان يستحيل بلوغها في العصور السابقة التي كانت تسود فيها الخامات التقليدية، وذلك عن طريق إزالة تلك الحواجز التقنية التي تحول دون

تحقيق رؤية الفنان وما يسعى اليه من قيم في أعمال فنية يرتضيها . وعلى هذا النحو تكون الخامة المثلى ليست هي التي تساعد على ابتكار أشكال فنية في مجال التصوير فحسب وانما هي تلك التي تساعد على خلق أنواع فنية جديدة تضاف إلى هذا المجال مثل الكولاج أو فن الأوب أو البوب . (٥٢ : ٧٣)

٤- مفهوم التجريب في الفن التشكيلي المعاصر :-

ظهرت بدايات الفكر التجريبي والتجريب بصفة عامة مع مطلع عصر النهضة الأوروبية، وحتى هذه اللحظة لا يزال التجريب هو الطريق الأساسي أمام الباحثين والمستكشفين الذين ظهر على أيديهم كل هذا التطور الحادث حولنا في هذا العالم .

والتجريب في مجال الفنون التشكيلية له جوانب كثيرة يحتل فيها الجانب الأكثر من الأهمية علاقة الفنان بعمله الفني، أو الحوار الخفي الذي يدور بين الفنان وموضوعه، وهذا الحوار يمثل في شكل " كروكيات " خطية أو " إسكتشات " لونية، أو حلول مختلفة لتوزيع الظل والنور أو عرض الجوانب الجمالية المختلفة للموضوع في مجموعة من الأعمال التي تعكس وجهات نظر الفنان عن موضوعه أو وحداته التشكيلية.

فالتجريب هو " أسلوب في الأداء الفني، يهدف إلى توجيه سلوك المجرّب نحو تنمية تفكيره الإبداعي وزيادة طاقته التشكيلية وصقل قدراته التنفيذية من خلال أنشطة وممارسات مختلفة تعتمد على توظيف الإمكانيات الفكرية للعقل البشري بهدف التوصل إلى الجديد والمبتكر في مجال الفن، ويتم العمل بهذا الأسلوب في حرية ومرونة دون الالتزام بالفكر التقليدي المألوف، كما يتطلب تطبيق ذلك الأسلوب إتاحة الفرصة للمجرّب لوضع الحلول واختيار البدائل وتصوير الاحتمالات التي تساعد في فتح آفاق جديدة للإبداع الفني مستفيداً بكل الإمكانيات المتاحة. " (١٨٠ : ٧٨)

وقد وضعت " هدى أحمد زكي السيد " مجموعة من التساؤلات تدور حول معاني التجريب وهي كالآتي :

- هل التجريب هو الإبداع ذاته أم الطريق لممارسة النشاط الإبداعي ؟
- هل التجريب هو "الأسكتش" ومجموعة التخطيطات الأولية التي تسبق إنجاز العمل الفني ؟
- هل التجريب هو تهيئة العقل والحس للممارسة الإبداعية ؟
- هل التجريب هو مسار منظم أم غير منظم لظهور الفكرة ؟
- هل التجريب هو مسار الممارسة الفنية التي تضع أكثر من حل للشكل الواحد وبخامات مختلفة ؟

- هل التجريب هو الطريق لتعليم الفن عن طريق المحاولة والخطأ ؟

- هل التجريب أسس وقواعد ثابتة أم أسس وقواعد لها فاعلية فكرية مستمدة ؟ " (٢٠٦ : ٢) ومن خلال الإجابة على تلك التساؤلات السابقة من وجهة نظر الباحث سيتكون مفهوم محدد لكل ما يدور حول التجريب وماهيته وما هو المراد منه وأيضاً كل ما يدور بخلد الفنان أو المجرّب في مجال التربية الفنية بصفة عامة ومجال التصوير بصفة خاصة أثناء ممارسته لعمله الفني .

ويعتقد الباحث أنه لا بد للفنان أو متعلم الفن لكي يبدأ التجريب أن يكون قد مر بكثير من الخبرات والمواقف الفنية السابقة التي تهيئ له القدرة على استنتاج الحلول الجديدة، وهو ما نطلق عليه محاولة الكشف عن اعتبارات تشكيلية جديدة، أو إجابة على سؤال فني لم تطرح له أي إجابات سابقة، ثم تبدأ عملية تهيئة العقل والحس لتلك الممارسة من خلال مسار منظم ومحدد المعالم والخطوات حتى يستطيع المجرّب قياس نتائج التجريب ومعرفة كل الإيجابيات والسلبيات داخل عمله .

فالتجريب كفكر يمكن عن طريقه التميز بين نشاط فنان يتطلع لتحقيق رؤى خاصة بمنهجية معينة، وبين نشاط فنان آخر تتجاذبه أنواع متعددة من نزاعات فنية مختلفة دون أن يجد من الحلول والعلاقات التشكيلية ما يعرض به أفكار متكاملة أو ذات دلالة تشكيلية جديدة لأنه غير واع بكيفية إدراك تلك العلاقات التشكيلية الجديدة .

وكما يقول: " جون ديوى " أن " من السمات الجوهرية للفنان أن يولد مجرباً وبدون هذه السمة أو الخاصية يصبح الفنان مجرد أكاديمي وإذا كان الفنان ملزماً بأن يكون مجرباً فذلك لأن عليه أن يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق " (٤٧ : ٢٤٢ ، ٢٤٣)

فعن طريق التغير الكبير الذي أحدثه مفهوم التجريب في كثير من القيم الفنية، حتى ذابت الفوارق التقنية بين الأساليب المختلفة كالطباعة والتصوير والنحت والخزف بهدف وحدة العمل الفني ككل جعلت الممارس والمجرّب دائماً في تجدد ومحاولة اللحاق بكل ما هو متغير داخل عمله الفني، وكما قيل أن الفنان لا يخطط لعمله الفني بقدر ما ينميّه " (٢١٩ : ٤٥٠)

٥- تقنيات الخامات:

إن الفنانين التشكيليين المصريين المعاصرين قد انعكست على أعمالهم الفنية ثورة هائلة من التقنيات المتقدمة في مجال التكنولوجيا بآلياتها وأدواتها وأهمها تكنولوجيا الخامات الحديثة والتي تعد سمة وروح العصر؛ مما ساعد على وجود طفرة بارزة في مختلف الحياة الثقافية والعلمية والفنية، ومما ساعد كثير من فناني هذا العصر على إظهار روح المبادئ في إنجاز أعمال فنية تحمل صفات خاصة تختلف عن سابقتها من الأعمال التشكيلية، ومما ساعد على إضافة أعمال ذات

صبغة ابتكارية تتميز بأبعاد غير محدودة بفضل تلك التقنيات الجديدة إلى مجال الرؤية الفنية والبصرية .

وتدل الأعمال الفنية لهذا العصر على تغير كبير في المفاهيم الجمالية نتيجة لانعكاس الطابع العلمي الذي يتميز به هذا العصر، كما أوجدت التكنولوجيا أساليباً أدائية جديدة وعديدة للأعمال الفنية بما استحدثته من خامات جديدة وأتاحت للفنان الكثير من وسائل التعبير، فكانت هذه الخامات المتنوعة مصدر إثارة واهتمام الفنان في تطويرها كخامات للتعبير الفني .

فقد استخدمت بعض الخامات بطريقة غيرت من طبيعتها وأضافت بعداً جديداً لإمكانيتها من حيث التشكيل على سطح الصورة كنوع من أنواع التكنيك المختلفة، أو الأداء الجديد في إثراء الجانب التعبيري والتقني وذلك بتغير طرق الأداء المتعارف عليها والمألوفة. وهكذا استمر دخول الخامات إلى سطح العمل الفني يزداد اتساعاً حتى صارت آراء بعض المفكرين أن العمل الفني ينحصر في المقام الأول في جمال مظهره الحسي الذي يتجسد من خلاله ويظهر فيه، وليس من خلال ما يراه البعض من الدعوة إلى الاهتمام بالمظاهر الحسية التي تقدمها لنا مواد مثل الخشب أو الحجارة أو غير ذلك من الخامات الغير تقليدية في مجال التصوير ومحاولة إظهارها في شيء محسوس من جمال على نحو ما يذهب الداعون إلى ذلك. (٣ : ٨٤ ، ٨٥)

هذا ويتفق كل من " إبراهيم عيسى عبد الحافظ " (٣ : ٨٥) وراوية عبد المنعم " (٦١ : ٣٥٣) على أن " الخامات توجد في الطبيعة عادة ويتدخل الفنان كوسيط للكشف عنها.. وللاكتشاف في هذه الحالة أهمية تتوافق مع نوع فلسفة الفنان واتجاهه الفني والظروف النفسية والاجتماعية المصاحبة لتغير العمل الفني.. وهي ليست شيئاً هيناً أو سهل التناول، بل هي صلبة عنيدة ولكن الفنان يحاول التغلب على صلابتها وشكلها ويحاول إخضاعها لتصوراته وأحلامه الخاصة. فالخامات لا تكتسب صبغتها الجمالية أو شكلها ما لم تتناولها يد الفنان المبدع بالتغير والتصوير الذي يلائم الشكل الفني الذي يرغبه ."

ويقصد بالخامات تلك الوسائط التي نستخدمها في عملية التعبير الفني وهناك نوعان أساسيان من الخامات المستخدمة في مجال الفن التشكيلي هما :-

أ - خامات تقليدية :

ويقصد بها تلك الخامات التي صنعت خصيصاً لتوظيفها بصفة أساسية في مجال الفن والتي قد جرت العادة على استخدامها في هذا المجال مثل الألوان بأنواعها المختلفة (الألوان الزيتية - المائية - ألوان الجواش - الباستيل الزيتي - والطباشيري - ألوان التمبرا بنوعيه المائية، وتمبرا البيض - ألوان الافرسيك - ألوان الشمع العسلي - ألوان الفلوماستر - ألوان الأكريليك.. وغيرها)

ب - خامات غير تقليدية :-

ويقصد بها تلك الخامات التي صنعت من أجل توظيفها بصفة أساسية في مجالات الحياة المختلفة، ولكننا في مجال الفن نحاول الاستفادة منها وتوظيفها في التعبير الفني من خلال ما نقوم به من نشاط تجريبي ومن أمثلة ذلك (ألوان اللاكيه - والدوكو - ألوان الإسبرى - أحبار الطباعة - الصبغات المختلفة - ألوان الزجاج - الأقمشة والجلود - الخيوط الملونة - السلك الشبكي وغيرها)

مضافاً إلى ذلك فإن هناك نفايات وبقايا الصناعات التي يمكن توظيفها كخامة أساسية أو مكملية في مجال الفن مثل قصاصات المعادن وبقايا قطع البلاستيك المسطحة والملونة وقصاصات الأقمشة ومسطحات الخيش وغير ذلك من الأمثلة كما موضح في شكل (١٨٦) ص (٢٩٢) للفنانة "نازلي مذكور" ، ويمكن للفنان المجرب في الفن التشكيلي أن يتناول ما يتاح له من خامات تقليدية وغير تقليدية تناولاً جديداً يستند إلى تفهمه الواعي لإمكانات تلك الخامات التشكيلية من حيث استخدامها في أحداث تقنيات أدائية جديدة بما يحقق له انطلاقاً متحرراً في توظيف تلك الخامات توظيفاً غير تقليدي ليكون العائد من ذلك التوصل إلى ما يتطلع إليه من صيغ فنية ابتكارية (١٨٠ : ٨٤) ويتضح ذلك في شكل (١٨٧) ص (٢٩٢) للفنان " عبد الهادي الجزار " .

أ - الخامات التقليدية :-

(أ - ١) - ألوان التمبرا :-

" قبل أن يتقبل العالم التلوين الزيتي أستعمل المصورون أنواعاً متعددة من الملونات المائية غير الشفافة لتلوين رسوماتهم، وكان أكثرها انتشاراً ملونات التمبرا (تمبرا البيض) حيث كانت تطبق بلمسات خطية صغيرة متقاطعة " (١٣٠ : ١٢)

"واصطلاح (تمبرا) يدل على الأسلوب الذي تخطط فيه الألوان بالمادة الوسيطة قبل التلوين سواء أكانت هذه المادة مائية أم صورة معلق Emulsion والتي تثبت الألوان أثناء جفافها " . (٥٥ : ٣١)

والمادة الوسيطة في أسلوب التمبرا تؤدي الدور الرئيسي في تثبيت الألوان والوسيط المستخدم فيها هو البيض (الصفار أو البياض) أو مزيجاً منهما أو الكاديين أو الغراء الحيواني أو الصمغ العربي وجميعها مواد لاصقة تذوب في الماء. وجدير بالذكر: أن عملية التلوين تتم على الأرضيات المجهزة للتصوير عليها بعد أن تجف تماماً وهذا هو الاختلاف الأساسي بين الأعمال المنفذة بخامة التمبرا والمنفذة (بالفراسكو) حيث أن (الفراسكو) يتم فيه التصوير على الأرضية قبل جفافها (١٩٤ : ٥٨)

وتشير " عنايات المهدى " (١٣٠ : ١٢) إلى أن ألوان التمبرا ألوان مسحوقة غير شفافة لها قدرة تغطية الأسطح التي تطبق عليها ، وفي الوقت الحاضر يطلق اسم التمبرا على أي نوع من الألوان المائية غير الشفافة ، ولكن هذا الاسم يجب أن يطلق فقط على الألوان التي يكون وسيطها المستحلب والتي يستثنى منها الجواش .

ويسودى نوع الوسيط الي أساليب مختلفة من الرسم والتصوير بهذا الأسلوب وتسمى باسمه مثل التمبرا المائية وتمبرا زلال البيض أو تمبرا صفار البيض .

أ-تمبرا ألوان المائية :

" وتشمل تمبرا الصمغ وتمبرا الغراء ، وفي هذا الأسلوب يجرى التصوير على أرضية جافة بيضاء بمواد ملونة مسحوقة سحقاً جيداً ، أو معلقة في محلول مائي كالصمغ العربي أو الغراء الحيواني في صورة مستحلب متوسط أو خفيف القوام " . (١٥٤ : ٤٨)

" وبعد ذلك يضاف للمحلول مادة مانعة للعفونة مثل قطعة الشب أو الكافور أو قطرات من الفينول وقطرات من الجلسرين ، حتى تصبح طبقة اللون لينة وناعمة السطح ولا تتشقق ، ثم تعبأ بعد ذلك الألوان في أوعية ذات أغطية محكمة لحين الاستعمال " . (١٣٠ : ١٥)

ب- تمبرا البيض (الصفار والبياض) .

يستخدم فيها محتويات البيض (صفار البيض أو ذلال البيض أو مزيج بينهما) إلا أنه من الأفضل استخدام الصفار لأنه أقوى من البياض حتى تتماسك التمبرا .

وتشير " عنايات المهدى " (١٣٠ : ١٣) إلى طريقة تحضير تمبرا صفار البيض وهي أن نخلط قليل من الماء في صفار بيضة ونقلب فيها قليلاً من المادة الملونة الجافة شكل (١٨٨) ص (٢٩٣) بهذا قد نكون حصلنا على تمبرا البيض ، ببساطة وسهولة وسنجد أنها مادة طيبة سريعة الجفاف وتعطى طبقة لامعة شبة شفافة ، ويمكن وضع عدة أوجه عندما تجف طبقة الطلاء وبذلك يمكن ترجيحها بطلاء شفاف .

وتتلخص الطريقة في الخطوات الآتية :

- ١- يأخذ صفار بيضة طازجة ، ويضاف إليه نسبة تساوى حجمه من الماء البارد ، ثم يقلب جيداً في وعاء ، ويضاف إليه نقطة من الخل حتى لا يتعفن المزيج .
- ٢- بعد ذلك يحضر اللون والماء بنسب متساوية ويسحق سحقاً جيداً حتى تنعم ذراته ويصبح في قوام القشدة .

- ٣- وعند بداية العمل يخلط حجم من اللون السابق سحقاً بحجم من صفار البيض السابق عمله ، ويخلط جيداً ثم يضاف إليه ماء حتى يصبح القوام مناسباً للتلوين .

ويفضل دهان السطح المحضر بالجبس بأكمله بطبقة من صفار البيض المحلول بالماء بنسبة ١ : ١ أو ٢ : ١ وذلك تمهيداً لوضع الألوان للحصول على سطح متجانس يزيد من مرونة استعمال اللون بالفرشاة على سطح اللوحة . ويوضح شكل (١٨٩) ص (٢٩٣) المواد والخامات اللازمة لتحضير تمبرا صفار البيض .

كما تشير " منى مصطفى عليوة " (١٩٤ : ٥٩ ، ٦٠) إلى تمبرا ذلال البيض شكل (١٩٠) ص (٢٩٤) ، وتقول: يستخدم في هذا الأسلوب ذلال البيض كوسيط حيث كانت تخلط المواد الملونة والمسحوقة جيداً بمستحلب مائي لصفار وبياض البيض فقط ويستخدم هذا الوسيط للتلوين عادة على أرضية من الجسو ، وقد ذكر بعض الباحثين أن ذلال البيض كان من ضمن المواد اللاصقة أو الوسيطة التي استخدمت في التصوير المصري القديم .

ويذكر " عبد المعز شاهين " (١١٢ : ٦١) الخصائص المميزة لصور التمبرا : " من أنه لا تظهر علامات للفرشاة إلا إذا أخطأ الفنان وصور على أرضية الصورة قبل جفافها تماماً ، أيضاً هناك خاصية أخرى وهي أنه يمكن إزالة اللون بالماء تماماً أو على الأقل إضعاف تماسكه إلا أنه في حالة استخدام ذلال البيض كوسيط يصعب جداً إزالة اللون بالماء وخاصة بعد مرور فترة طويلة على وضع اللون ، وتلك سمة أخرى للتمبرا وهي قوة تماسكه ، ومقاومتها للعوامل الجوية المختلفة ، وأيضاً يتميز التصوير بخامة التمبرا بلمعان خاص قلما وجد في الأعمال المنفذة بخامة الفرسكوا وذلك يرجع إلى الوسيط المستخدم في التصوير . أيضاً تتميز التمبرا بتعدد درجات اللون الواحد أي أن اللون المتكون من خلال تمبرا البيض لا يصفر ولا يغمق بمرور الوقت بل تصبح الألوان زاهية أكثر كلما جفت الأرضية (الجبس التي تحتها) .

كما تذكر " عنايات المهدي " (١٣٠ : ١٢) سليات تمبرا البيض وتتلخص في الخطوات

الآتية :

١- لا يمكن الاحتفاظ بالوسيط أو المستحلب ومعه اللون لفترة طويلة مما يلزم الرسام

بأعداد اللون كل جلسة للتلوين .

٢- يحتاج إلى عناية كبيرة في التنفيذ .

٣- من الصعب إجراء أي تعديل في الألوان كما يحدث في التصوير الزيتي .

ويمكن أن نرى بعض الفنانين المصريين المعاصرين قد استخدموا تلك التقنية في أعمالهم

الفنية من بينهم الفنان جرجس واصف شكل (١٩١) ص (٢٩٤) .

(أ-٢) - ألوان الأفرسك (الألوان الجيرية) :

تتفق كل من " منى مصطفى عليوه (١٩٤ : ٦١) ، " عايدة عبد العزيز نافع " (١٠٠ : ٢) الي أن أصل تسمية فرسكوا fresco مأخوذة من اللغة الإيطالية التي تعنى " طازج " لأن التصوير يتم على الحائط عند مرحلة التحضير الأولي قبل أن يجف والتي كانت تحضر من ملاط الجير الذي لم يجف بعد . وفي هذه الطريقة يكون الجير هو الوسيط في صناعة اللون وهو المادة الأساسية التي تتكون منها أرضية التصوير المحضر من ملاط الجير الطازج، وكان الفنان المصري في العصر القديم يقوم بالرسم على هذه الطبقة قبل جفافها ، حتى تمتص اللون فيدخل في سمك ملاط الجير وبذلك يضمن لها البقاء زمن أطول وذلك لمقاومتها للعوامل الجوية المختلفة.

والفرسكو المصري يختلف عن الفرسكو المعروف بمعناه الحالي لهذا سمي بالفرسكو المصري ، ومما يؤكد ذلك ما أشار إليه " الفريد لويس " فكثيراً ما سميت تصاوير الجدران المصرية Frescoes مع أن هذا الاصطلاح يدل على تصاوير منفذة على سطح رطب جعل قلوياً بالجير وبدون أي وسيط من الماء ولم تكن التصاوير المصرية تنفذ هكذا . فقد كان هذا النوع من التصوير يرسم على جدران من الطوب اللبن المغطى بطبقة من الملاط الذي يتكون من الطين والجبس وقد يخطط بالتبن أو ساس الكتان أو الحيب - وهذا الأخير مكون من خليط دقيق الذرات من الطين والحجر الجيري وكان في بعض الأحيان يغطي بطبقة من الجبس للتصوير عليه بالألوان المائية شكل (١٩٢) ص (٢٩٥) . والذي يوضح طريقة التلوين بالأفرسك على الطين المخلوط بالتبن عند القدماء المصريين ، أما بالنسبة للفنانين المصريين المعاصرين فنادرًا ما استعملوا هذه التقنية في معالجة أسطح أعمالهم الفنية . (٢٧ : ٥٧٤)

إن النظرية الأساسية للتصوير بالفرسكو هي " أن المونه الطازجة المستعملة في بياض الحائط الحامل تمتص الألوان لتدخل في العمق إذا ما وضعت على البياض وهو لا يزال طرياً أو طازجاً ، هذا لأن الجير الموجود في طبقة التحضير عندما يبدأ في الجفاف فإن المحلول المركز لهيدروكسيد الكالسيوم يبدأ في الهجرة اتجاه السطح حيث يتفاعل مع ثاني أكسيد الكربون مكوناً كربونات الكالسيوم ويتبخر الماء المتبقي (١٩٤ : ٦٢)

هيدروكسيد كالسيوم + ثاني أكسيد الكربون ————— كربونات كالسيوم + ماء



ونجد أن هذا النوع من التصوير الذي أطلق عليه (الفرسكو المصري) قد عرفه الفنان المصري منذ بداية عصر الأسرات واستمر بعد ذلك طول العصور التاريخية اللاحقة.

ويؤكد ذلك " السيد صالح القماش " حيث يشير الي الفرسكو المصري في إيجاز على انه "عبارة عن رسوم منقذة على سطح رطب أساسه ملاط الجير المكون من الجير المطفئ - هيدروكسيد كالسيوم الرمل بنسبة ٢:١ أو ٣ ، وعندما يجف هذا الملاط يتحول إلى حجر جيرى - كربونات كالسيوم - مرة أخرى ، وفي هذه الحالة تتداخل المادة الملونة مع طبقة الأرضية - الملاط والتي تحتوى على الرمل الذى يسمح بدخول الهواء داخل المسام ، وعندما يتحول - هيدروكسيد الكالسيوم - الجير المطفئ - إلى كربونات كالسيوم ، تكون المادة الملونة قد اندمجت معها ، ولا يمكن إزالتها بالماء مرة أخرى ، كما تتميز بثبات الألوان بدرجة كبيرة جداً. (٢٥ : ٨٧)

كما يشير " إبراهيم عيسى عبد الحافظ " إلى أن لطريقة الأفرسك بعض المميزات والعيوب النسبية فالمميزات هي :

- أنها تتصف بسعتها السطحية .
 - أن تأثيرها بسيط حيث يمكن الإحساس بها بالبعد من أبعاد كبيرة .
 - أن هذه الطريقة تحمل خاصية الزخرفة .
 - أن مسطح الأفرسك جاف وألوانه لا تعبر عن الأبعاد الثلاثة إلى حد ما .
 - أن هذه الطريقة (الفرسك) لا تحتوى على التفاصيل الدقيقة .
- أما العيوب فهي تأتي عن :

- أن نفس المصيص سريع الجفاف لذلك على الفنان أن لا يتردد في عمله وأن يكون في طريقة تصويره تعميم سريع وينهى الجزء المخصص لليوم الواحد .
 - لا يستطيع الفنان أن يعدل ويصلح من الأخطاء التي قد يقع فيها أثناء العمل .
- (٣ : ٩٠ ، ٩١) .

(أ-٣) - ألوان الشمع :-

لقد ذكر "بيري" في كتابه The arts and crafts of Ancient Egypt أن القدماء المصريين قد استعملوا الشمع حشوا في العلامات الهيروغليفية المحفورة على تابوت " رمسيس الثالث " الجرانيتى الأحمر المحفوظ الآن في متحف اللوفر وفي الصور المحفورة على التوابيت الخشبية أيضاً ، وقد لاحظ (أسبرل) استعمال الشمع في مقابر العمارنة من الأسرة الثامنة عشر وقد أكد ذلك " دجارس ديفيد " على استخدام الشمع في مقبرة " بوميرع " أيضاً . (٢٧ : ٥٧٠)

والأسلوب الذى يستخدم اليوم لا يختلف كثيراً عن الأسلوب القديم ، إذ يخلط بمسحوق اللون شمع منصهر (في حمام مائي حتى لا تؤثر الحرارة على اللون) ، ويمكن أن يلون بهذا المخلوط على أرضية التصوير بعد تجهيزها وذلك بالفرشاة أو بالسكين الساخن كما أنه يعمل من هذا المزيج

ألوان على شكل أصابع بطريقة الصب في قوالب ويمكن الرسم بألوان الأصابع على الورق العادي مثل ألوان الباستل .

والحامل المستخدم في هذا النوع من التصوير كان يصنع عادة من الخشب حيث كان يتم صقل الخشب صقلاً جيداً ثم يكسى بطبقة من قماش الكتان ثم يتم تغطيته إما من الجسو أو من راتنج مثل القفلونية مع مخلوط من المغرة والغراء .

ولتحضير اللون الشمعي واستعماله فإن هناك عدة خطوات يجب أن تتبع وهي ما أشار إليها "محمد حماد" وهي كالآتي :

١- تحضير مسحوق الألوان المراد استعمالها في التصوير الشمعي بحيث تكون دقيقة الذرات وتخلط بكمية مماثلة في الحجم من الشمع الجيد الخالي من الشوائب والتسخين يصهر الشمع ويختلط مع اللون .

٢- تستعمل الألوان بعد تحضيرها وهي ساخنة بواسطة فرشاة مدببة لوضع الألوان في مكانها حسب التصميم .

٣- يستعمل في بعض الأحوال سكين لتجسيم اللون وكذلك لإيجاد تداخل بين الألوان بما يتناسب مع أسلوب الرسم .

٤- هناك بعض أدوات حديثة تتفق مع تطور تكنولوجيا العصر ، فالفنان الحديث يخلط الشمع مع المواد الملونة على رقعة التصوير (البليت) التي تحتوى على فجوات لوضع الألوان ويجرى تسخينها كهربائياً على حامل ساخن وبه جهاز منظم للحرارة مما يسهل عمل الفنان .

٥- تستعمل الآن كذلك سكاكين ألوان تسخن كهربائياً ولها منظم للحرارة أيضاً .

٦- بعد إتمام الرسم ووضع اللمسات الأخيرة بالسكين تعرض اللوحة لمصدر حراري خفيف ليحدث التلاحم بين الخطوط وانسجام الألوان بالمنظر . (١٥٤ : ٩١ ، ٩٢)

ولأسلوب التصوير الشمعي مميزات كما أن له عيوباً، وتتميز مميزاتة في الآتي:

١ - لا تتغير ألوانها بمرور الوقت لأن الشمع مادة تكاد تكون خاملة لا تتفاعل مع أي مكونات من الجو أو الأوساط المحيطة بل يبقى لونه وتركيبه ثابت عكس الألوان الزيتية التي يعتم لونها بمرور الوقت، كما تتميز بمعظم مميزات التصوير الشمعي .

٢ - لا تفقد طبقة التلوين لدونها بمرور الوقت، لذلك فهي معرضة للنشقق بمرور الزمن مثلما يحدث للتصوير الزيتي .

٣- لا تتأثر بالرطوبة لذلك فهي لا تتكرمش أو تذوب في الجو الرطب بشرط أن يكون السطح الخلفي للوحة الخشبية معالجاً بمادة عازلة لمنع تأثر الخشب لتغير الرطوبة النسبية في الجو المحيط .

٤- تبدو اللوحات في التصوير الشمعي غنية بألوانها لامعة زاهية بدرجة مناسبة للرؤيا .
أما عيوب التصوير الشمعي فتتمثل في :

١- صعوبة التنفيذ حيث يحتاج إلى تسخين مستمر لمخاليط الألوان أثناء التصوير وكذلك لارضية اللوحة .

٢ - تجذب الأتربة من الجو، لذلك فهي معرضة للاتساخ ومن ثم يجب حفظ الألواح دائماً تحت الزجاج بحيث تكون بعيدة عن السطح الملون وغير ملتصقة به ، (٥٥ : ٤٦ ، ٤٧) .
ويمكن أن نلاحظ استعمال هذه التقنية في شكل (١٩٣) ص (٢٩٥) ، ولوحات وجوه الفيوم شكل (٦٤) ص () وشكل (٦٨) ص ()

(أ-٤) - الألوان الزيتية Oil COLER :-

يتفق كل من " إبراهيم عيسى عبد الحافظ " (٣ : ٨٦) ، و " برنارد مايرز " (٣٣ : ١٦١ - ١٦٣) في أن " أول شئ يلفت أنظارنا إلى التصوير الزيتي - وما علينا إلا أن نخطو داخل أية قاعة عرض حتى نراه - هو التنوع الهائل في التعبير الذي تحققة الخامة فنحن عندما نذكر الألوان المائية والتمبرا والفرسك... يتبادر إلى أذهاننا في الحال نوع معين من الإنتاج الفني . إلا أن التصوير الزيتي ليس كذلك بل يتنوع في التعبير الذي يمكن أن يتحقق من هذه الخامة . وهناك بعض المميزات التي يتصف بها التصوير الزيتي منها ما يأتي :-

- ١- أنه يتمتع بمدى مجال درجات اللون من الفاتح إلى الداكن في كل لون .
- ٢- إمكانية استخدام الزيت في سرعة وتلقائية دون إعداد سابق .
- ٣- أنه ذو عدد كبير من الألوان الفعلية التي يمكن استخدامها .
- ٤- إمكانية استخدام الألوان الزيتية طبقة فوق طبقة أخرى وهذا يعنى استطاعة إصلاح ما في العمل الزيتي من أخطاء حتى بعد مضي وقت طويل من تنفيذ العمل .

كما أن هناك مميزات أخرى والتي أشار إليها " محمد حماد " وهي كالآتي :

- ١- خاصية الزيت في الحفاظ على الألوان ضد جميع العوامل المناخية والحفاظ على القيم الأساسية للدرجات اللونية حتى بعد جفافها .
- ٢- درجة الاحتمال الكبيرة بالنسبة لأنواع التصوير الأخرى التي تتميز بها الطبقة القوية الملونة التي يتحول إليها اللون بعد جفافه .

٣- عدم قابلية ألوان الزيت للتحلل أو الذوبان في الماء . (١٥٤ : ١٤٤)

" أن الألوان الزيتية هي الألوان التي تكون فيها المادة الملونة معلقة في وسيط حامل من أحد الزيوت القابلة للجفاف . أي أن هذا النوع من التصوير يعتمد على خواص الزيت كمادة وسيطة لاصقة للألوان فتمتزج بها وتجف معها عند تعرضها للهواء ويصبح الزيت هنا واقياً للألوان من جميع العوامل المناخية كما أنه يحافظ على القيم الأساسية لدرجات اللون حتى بعد جفافه." (١٥٤ : ١٤٢)

وغالباً يكون الوسيط في استخدام الألوان الزيتية هو زيت بذرة الكتان حيث كان سابقاً يستعملون ورنيشات زيتية من طبيعتها أنها تجف ببطء حتى تجعل الألوان في اللوحة الخشبية ثابتة، وبالرغم من أن الزيت هو وسيلة نقل الطلاء أو حملة في كل الأعمال الزيتية والأعمال في حالتها النهائية فإن استفادة الفنان من استخدام ألوان الزيت مختلف كل الاختلاف عن أي عمل أخذ بخامة أخرى حيث يمكن أن يحقق درجاته القاتم والفاتح في اللون الزيتي .

ومن المميزات الرئيسية لمادة اللون الزيتي هو مدى مجال درجاتها اللونية أي عدد الدرجات اللونية من الفاتح إلى الداكن في كل لون وتوضح هذه الميزة في بعض أعمال الفنان المصري المعاصر " أدهم وائل " شكل (١٩٤ ، ١٩٥) ص (٢٩٦) (٣ : ٨٧)

(أ- ٥) - الألوان المائية Water caular :-

التصوير المائي Aquarelle اتخذ اسمه من أن ألوانه التي تذاب في الماء أما الوسيط المستخدم فيه فقد يكون الصمغ العربي وقد يستعمل معه مادة أخرى مثل الجلسرين أو العسل أو السكر وكما يمكن أن تستعمل ألوان الماء على الورق فذلك قد أمكن لبعض الرسامين استعمالها على أسطح أخرى مثل سطح العاج والجلد الرقيق (الرق أو رق الغزال) الذي كان يرسم أو يكتب عليه في العصور التاريخية، وكذلك الحرير والزجاج وغيرها من المواد والأسطح الأخرى التي تحضر لذلك من الجسو أو ألواح الخشب المحضرة بطبقة من الأبيض المصنوع من زلال البيض ليغطي السطح والمسام ويجعل منه مادة تصلح للرسم بالألوان المائية .

ولا شك أن التصوير المائي يرجع إلى عصور تاريخية قديمة نرى جذورها في الألوان المائية التي استعملها قدماء المصريين وغيرهم من الحضارات القديمة. إلا أن التصوير المائي بالمفهوم الحديث قد عرف منذ عام ١٤٠٠م، وقد استعمله في ألمانيا المصور المعروف " البرتو دورر Albeito Durer " في بعض رسومه السريعة وكذلك استعمله الرسامين الهولنديين في حوالي عام ١٦٠٠م كما استخدمه الرسامين في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا منذ منتصف القرن التاسع عشر وفي مصر حمل لواء نهضة التصوير المائي في أوائل القرن العشرين الفنان الكبير الأستاذ

" هدايت " وتبعة في ذلك نخبة من أساتذة فن التصوير المصريين بجانب تخصصاتهم الأخرى التي مارسوها مثل الأستاذ " محمد حسن " و " راغب عياد " و " أحمد صبري " من جيل الرواد ثم تبعهم أجيال وأجيال أخرى نذكر منها الفنان " بخيت فراج " شكل (١٩٦ ، ١٩٧) ص (٢٩٧) والفنان " يحي أبو حمده " شكل (١٩٨ ، ١٩٩) ص (٢٩٨)

ولتنفيذ هذا الأسلوب فان الفنان يحتاج إلى أدوات تتمثل في الماء والورق والألوان والفرشاة فالماء لابد وأن يكون نقياً مقطراً ويجب ملاحظة تغيير الماء المستخدم لتنظيف الفرشاة كلما اتسخت، وبالنسبة للورق المستعمل للتصوير المائي وأفضل أنواعه ذلك النوع المثبت على ورق الكرتون والمضغوط ضغطاً جيداً ولا يتشرب الماء كثيراً ويتوقف هذا بالطبع على مادة السليولوز التي تدخل في تكوين الورق.

ويجب ملاحظة أن يكون الورق مشدوداً عند تنفيذ الرسم عليه لتفادي انتفاخه وانبعاجه كما يجب أن تنتخب ألوان التصوير المائي من أنواع جيدة حيث تكون أكثر نعومة ولا تحوى كثيراً من الصمغ والمواد الأخرى. مما يساعد على سرعة الجفاف ويجب ملاحظة انه لا يتحتم أن كل الألوان التي تصلح للرسم بالزيت يمكن أن تصلح كذلك للرسم بالألوان المائية .

وعلى سبيل المثال نجد أن أبيض الفضة (أكسيد الرصاص) وأخضر الكوبالت (خرسينات الكوبالت) وهى تستعمل في التصوير الزيتي ولا تستعمل في التصوير المائي أما ابيض البارיום ، كبريتات الباريوم والأبيض الصيني والأصفر الهندي الذى يستخلص من راتنج بعض الأشجار بالهند فهى من الألوان التي يستحب استعمالها في الألوان المائية ولا يستحب استعمالها في الألوان للتصوير الزيتي .

وأهم الألوان التي تستعمل في التصوير المائي هي الأبيض الصيني، وأصفر الكادميوم، والأصفر الهندي، وأحمر الفرمليون، وأحمر الكادميوم، وأحمر فينسيا، وبنى السبيا، وبنى فان ديك، والأزرق السماوي (أو ترمير) وأزرق الكوبالت والأزرق البروسى، وأخضر ازميرالدو والطينة الخضراء وأخضر فيرنيز وبنفسجي الكوبالت والأسود العاجي .

وتصنع هذه الألوان في عدة صور منها الصورة الجافة كأقراص مستديرة أو مربعة أو في صورة ألوان طرية في أنابيب حيث يسهل استعمالها مع الماء .

وهناك مواد أخرى ربما يحتاج إليها الفنان عند تنفيذ أسلوب التصوير المائي منها الشب البوتاسي (كبريتات الألومنيوم والبوتاسيوم) حيث يبل ورق الرسم بمحلول الشب منعا لتكوين الكائنات الدقيقة التي قد تصيب الورق . والجلسرين والذي يستعمل في ألوان التصوير لتأخير وقت جفاف الألوان فتبقى إلى زمن طويل طرية ومرطبة حيث يوضع بكمية بسيطة في الماء . والكحول الذي يستعمل بغرض عكسي للجلسرين في التصوير المائي وذلك لتعجيل جفاف الألوان حيث يضاف إلى الماء وخصوصا في فترة الشتاء .

ومرارة الثور حيث تكون عند جفافها ذات صلابة شديدة ولها قوة على الالتصاق ولونها، حيث يدهن بها الأجزاء التي تكون بها آثار دهنية أو زيتية حتى يمكن أن تلتصق على سطحها الألوان المائية ويمكن الرسم بها على الزجاج كذلك والصمغ العربي وذلك إذا أراد المصور عزل الألوان فيستحسن أن يضاف إلى الماء المستعمل لاذابة الألوان أو تخفيفها بكمية من سائل الصمغ العربي وبعض نقاط زيت اللوز ومرارة الثور وذلك لتلاقي التشقق الذي قد يحدثه الصمغ العربي هذا بالإضافة إلى كثير من المواد الأخرى مثل شمع البيض والسااركولينا(*) والمغلب(*) والدسترينا(*) والشمع .

والجدير بالذكر: أن الألوان المائية ذو حساسية للتأثر بالوسط المحيط عند عرضها بالأمكان المفتوحة، مما قد يؤثر على الألوان فتصفر أو يعلق بها الأتساخات الناتجة عن التلوث الجوى ولذلك يرى بعض الفنانين تثبيت أعمالهم بال مثبت الخاص بالألوان المائية على أن يوضع بفرشاة ناعمة مرتين مرة رأسياً ومرة أخرى أفقياً ومن أمثله تركيبات المثبتات التركيبية الآتية:

مصطكة (المستكة) ٥ أجزاء

الكحول ١٤ جزء

تربنتين فنيسيا ٢ جزء . (١٥٤ : ٦٢ - ٧٢)

ومن الألوان المائية ما يعرف بالجواش (Gowache) وهو عبارة عن ألوان مائية سميكة تخطط باللون الأبيض وقد استخدمت مادة الإسبيداج في بادئ الأمر ثم حل محلها الزنك الأبيض وذلك في منتصف القرن التاسع عشر ومن الطبيعي أن يختلف عدم شفافية خامة الجواش باختلاف كمية

(*) السار كولينا : (La sazcollina) وهي مادة تستخلص من الساركوكولا (Sarcocola) وهو صمغ راتنجي ذو لون اصفر كعجيله تؤخذ من نبات فارسي ويستعمل في التراكيب الطينية كما في التصوير .

(*) المغلب : وهو مستحضر هلامي يستعمله الرسامون في الألوان المائية ولهذا المستحضر خاصية تسمح للألوان إذا خلطت به أن تتغير وتتشكل كالألوان الزيتية .

(*) الد سترينا : (La destrina) وهو نوع من المواد الصمغية كانت تستخدم من النشاء وتكتسب الألوان عن طريقها الشيء الكثير من الحيوية والمعان .

اللون الأبيض الممتزج بالألوان الأخرى. إلا أنه يوجد دائماً من ألون الأبيض ما يكفي ليقوم بوظيفته الأساسية وهي منع انعكاس الضوء من الأرضية، ونتيجة لذلك لا يكون للجواش إضاءة وبريق الألوان المائية الشفافة ويتضح ذلك في شكل (٢٠٠) ص (٢٩٩)

وظهرت الألوان المائية المعتمدة لذلك، والتي ينتشر استعمالها في لمعان المخطوطات إلى أواخر العصور الوسطى وفي الأعمال القوطية التي تزيد منها زخرفة والتي يرجع إلى القرن الثالث عشر وكما في المنمنمات الفارسية والهندية، وقد استعمل كل أشكال الألوان السميكة والشفافة في العمل الواحد .

والألوان الجواش تتميز بالجفاف حتى يكاد يشبه في استخدامها ألوان الباستيل وهكذا يصبح التغيير والإضافة في هذه الخامة مستطاعاً وهو ما لا تسمح به في طريقة الأداء في الألوان المائية العادية . (٣ : ٨٨ ، ٨٩) .

(١-٦) - ألوان الباستيل Pastel Coular :-

تصنع ألوان الباستيل من طباشير أرضى أبيض اللون مسحوق حيث يتم صحن مساحيق الألوان وتسحق جيداً مع الماء وتخلط مع المواد الوسيطة واللون الأبيض لاعطاء الألوان الفاتحة، واللون الأسود الذى يعطى الألوان الداكنة وتشكل على هيئة أصابع بواسطة استخدام قوالب لهذا الغرض .

ويشترط في المادة الوسيطة ألا تفقد الألوان ليونتها كما في حالة استخدام المواد الصمغية أو الراتنجية وتعد المواد ذات الأصل المعدني مثل الإسبيداج من أنسب المواد لتحقيق هذا الغرض . والجدير بالذكر أن ألوان الباستيل تحتاج إلى مواد أخرى مثبتة تستخدم في صورة رذاذ Spray عن طريق بخاخة .

ولتنفيذ أسلوب الباستيل يحتاج الفنان إلى أرضية التصوير والتي تكون عادة من عدة أنواع من الورق الخشن الذى يساعد على التصاق الألوان الهشة على سطحه، والألوان المستخدمة للرسم على هذا الورق عبارة عن أصابع بدرجات لونية متفاوتة حيث لا يمكن خلط الألوان ببعضها كما يحتاج الفنان عند تنفيذ هذا الأسلوب إلى (الاستبا) وهي الأدوات المستعملة لتدرج اللون وهي عبارة عن قطعة من ورق النشاف اللين تلف في صورة قلم ذى سن مدبب، ويمكن استخدامها في الأماكن الدقيقة من التصميم، وأخيراً يحتاج الفنان إلى المثبت وكما تم ذكره فإن هذا المثبت يكون عبارة عن نوع لا يؤثر على اللون ولا يكسب سطح اللوحة لمعاناً، والمثبتات نوعان الأولى هي مثبتات المواد الراتنجية الطبيعية وتشمل القلونية والجمالكة البيضاء، والمستكة التي تذاب في الكحول، والنوع الثاني هي المثبتات التي يكون أساسها مواد راتنجية صناعية لدنه مثل البلاستيك ومنها خلاصات السيليلوز المذاب في التتر .

ويختلف الأسلوب الفني لتصوير الباستيل عن أنواع التصوير الأخرى، كما تختلف الأساليب التي يتبعها الفنانون أنفسهم حيث يفضل البعض استخدام اللون الغامق أولاً أو التحديد بواسطة الغامق أو الكربون (الفحم)، بينما يفضل البعض الآخر الألوان الفاتحة ويجهز الرسم الأولي بنفس طريقة الرسم بالزيت، فتوضع الألوان بخطوط عريضة السمك ثم تخطط أو تدخل أو تتدرج بالأصابع أو بالاسطوانة لتدرج الألوان، وهكذا يبدأ الفنان من الغامق إلى الفاتح وهو الأسلوب الذي يفضله الكثيرون. وكما سبق ذكره فإن الباستيل يعلق أو يتماسك على وجه الورق العادي الخشن بدون تجهيز وكذلك على سطح القماش الخشن ولكن عندما يكون هذا السطح مغطى أو مجهز بطبقة تحضيرية للسطح فإن تماسك اللون يتوقف على طبيعة هذه الطبقة، ولتسهيل التماسك فإن الفنان يلجأ إلى تثبيت كل وجه كلما تقدم بالرسم ومن الخطأ تثبيت الباستيل مرة واحدة بعد الانتهاء من الرسم إذ أن عملية التثبيت المتبادل مع كل طبقة ترسم بالباستيل، وتدرج المثبت، تزيد من إمكانية أداء الفنان لعمله بمهارة .

أما عن كثافة المادة الملونة فإن أكثر الرسامين يوصون في رسم الباستيل باستعمال اللون بكمية لا بأس بها والحصول على التأثيرات الفنية في الرسم بالخطوط المتقاطعة لتفادي التدرج كلما أمكن ذلك مع الاحتفاظ بقيمة التدرج في اللمسات الأخيرة وعلى أية حال فإن لكل فنان أسلوبه في ألوان الباستيل .

وتعد أحسن طريقة لحفظ رسوم الباستيل هي وضعها بين لوحين من الزجاج وأبعادها عن الرطوبة حيث يبطن ظهر اللوحة بالقماش أو الورق غير المسامي، ووضع اللوحات في مكان جاف.

مميزات ألوان الباستيل :

١- رخص ثمنها مما يساعد على كثرة استعمالها وخاصة للطلبة الصغار في الدراسات الفنية.

٢- لا تجف ولا تتلف مثل ألوان الزيت .

٣- تستعمل في الأسطح الصغيرة التي يمكن نقلها بسهولة .

٤- لألوانها نقاء ونضارة وشفافية معبرة .

٥- يمكن رسمها على سطح خشن بسهولة حتى أننا نلاحظ أن بعض الرسامين في إيطاليا يقومون برسم لوحات فنية رائعة على أرض الشوارع العامة طلباً للرزق .

عيوب ألوان الباستيل :

١- تتأثر بالرطوبة لاحتوائها على مواد معدنية .

٢- قد يؤثر الجو على السطح الخلفي للورق المرسوم عليه الصورة .

٣- يجب عمل بعض احتياطات لحماية رسوم الباستيل وذلك برش الصورة من الخلف بالمثبت (الفكساتور) الذى يمكن أن يستعمل بعض أنواعه كمادة عازلة لحماية اللوحات من الرطوبة . (١٥٤ : ٩٤ - ١٠٣)

وقد بدأ فن الباستيل يأخذ مكانه في مصر منذ العشرينيات إذ كان أساتذة مدرسة الفنون الجميلة من أجنب ومصريين متأثرين بالأسلوب الأكاديمي في التعلم وكانوا يمارسون الرسم بالألوان الزيتية والمائية والباستيل كما كانوا يوجهون الطلبة في ذلك الوقت إلى نفس الطريق (بالرغم من أن بعضهم كان يفضل الرسم بمادة معينة)، ولذلك نجد كثيراً من الفنانين ظهرت لهم أعمال ممتعة مثل لوحات الفنانين " أحمد صبرى"، و" يوسف كامل " الذين كانا رائدين لهذا النوع من التصوير ثم اشتهر من أبنائهما الفنانين " حسين بيكار، وصبري راغب، ومحمد صبري. شكل (٢٠١) ص (٢٩٩)، ثم توالى أجيال أخرى بعد ذلك نذكر منهم الفنان " سعد زغلول " شكل (٢٠٢)، (٢٠٣) ص (٣٠٠)

(أ - ٧) - ألوان الاكريليك :-

يعد محلول لدائن الأكريليك المذاب في التلوين أو الزايلين xylone هو الوسيط المستخدم في هذا النوع من التصوير الحديث ويمكن تخفيفه بزيت قابل للجفاف مثل زيت بذر الكتان أو زيت التربينتين إذ أنه يمتزج بوسيط الزيت وهو الوسيط الموجود في ألوان magna colour ولما كان هذا الوسيط يختلط بسهولة مع الزيت فإن كثيراً من المصورين المصريين المعاصرين يستعملونه مع ألوان الزيت العادية، كما أن بعضهم يستخدمونه للحصول على تأثيرات مختلفة في نفس العمل ولهذا التصوير الخصائص التالية:

يمكن استخدامه في (دعامات) التصوير المتعددة مثل القماش والخشب والورق والسيلوتيكس والجص والأسمنت وتجفف في هذا التكنيك طبقة التلوين بسرعة كما انه يمكن خلطة بزيت بذر الكتان وزيت التربينتين (التلوين) بعد جفافها لمدة طويلة ولهذا التكنيك بريق ولمعان أقوى من التصوير الزيتي ولا يتغير لونه أو يتشقق بمرور الوقت (١٣٥ : ٩٠) وشكل (٢٠٤)، (٢٠٥) ص (٣٠١) يوضح استخدام خامة الأكريليك في التصوير المصري المعاصر مع ألوان الزيت العادية وذلك للحصول على تأثيرات مضيئة في أجزاء من اللوحة .

ب- الخامات الغير تقليدية :-

لاشك أن الخامات الغير تقليدية هي وسيلة الأداء الأولى التي أدخلها الفنان المعاصر في مجال التصوير وهي تصبح جسم العمل الفني التي يصيغ الفنان بها أفكاره ويبين عمله وذلك من خلال استغلال الإمكانيات التكنولوجية الحديثة في تطويرها وتطور استخدامها سواء من حيث

طريقة التشكيل بها أو من حيث طرق التثبيت أو التكوين أو استخدام الماكينة في تصنيعها والعمل بها ، وتنقسم إلى ما يأتي :

(ب - ١) - خامات طبيعية :-

تعد البيئة الطبيعية مورداً غنياً ذاخراً بالخامات الطبيعية المختلفة، والكائنات العضوية مختلفة الأشكال والأحجام والألوان كالثقافات البحرية والمحارات والمرجانيات والبازلت والرخام والجرانيت والحصى الملون والرمل بأنواعه، وتتوفر في مصر عدة أنواع من الأحجار الطبيعية ذات الألوان المختلفة والتي يمكن استخدامها في عمل لوحات تصويرية معاصرة والتي أنفق عليها كل من " إبراهيم عيسى عبد الحافظ" (٣ : ٩٣ ، ٩٤) وهيام هارون عطية" (٢١٠ : ١٦٤ ، ١٨) ومن هذه الخامات:

١ - الحصى الملون :

وهي من أنواع الحجر الجيري المتماسك وتتنوع ألوانه حيث يعد الحصى على اختلاف أحجامه وألوانه من أوسع الخامات البيئية الطبيعية انتشاراً وأكثرها غناء في ألوانها وأحجامها وتجلب الأنواع الراقية من الجبال والصحاري، وهي عبارة عن حبيبات صغيرة متماسكة يمكن رصها وترتيبها حسب إمكانية التصميم المعد وباتجاهات مختلفة وبأي مقاس يريد المصور تحقيقه رغم ما تتمتع به هذه الخامة الطبيعية من قوة وصلابة وغناء في الأحجام والألوان من الأصفر والبرتقالي والأخضر والفيروزي والأسود والبنى والأبيض والأحمر والأنواع الراقية منه شفافة لامعة وبعضها يتميز بوجود عروق فاتحة اللون تنتشر فوق سطحه الأملس، ويتم تثبيت تلك الخامات بطرق مبتكرة حديثة كالمواد اللاصقة الحديثة الايبوكسي ١٥٠ الشفاف ، ومن أنواع الحصى ألوكتس، والبرتورو، الكرار، والجرانيت الأحمر والرمادي، والبيانكو والبتالكو المورانو.. وغيرهم، ومن المعروف أن مصر تنتج أنواع عالية الجودة من الرخام سواء في الشكل أو الصلابة.

٢ - خامة الرمل :

يتكون الرمل أساساً من حبيبات الكوارتز أو السيلكا ويستخرج من الصحراء وتتكون اغلب الرمال نتيجة لسحق الصخور والعناصر بمؤثرات طبيعية أو صناعية معظمة من الكوارتز الصعب التحلل والذوبان في الماء... كما يدخل في تركيبه الفلسبار خام الحديد، والزجاج البركاني، السيلكا، وأحياناً رقائق المبكا البيضاء وأحياناً آثار من الصخور الثقيلة، وقد يحتوى على الطين أو الطفل الذي يلصق حبيباته... ومن أنواعه الرمل البحري والصحراوي والفاتح والداكن والترابي ويتم التصوير بخامة الرمل بأنواعه المختلفة بعد أعداد الأسطح من تمشيط وتنظيف وصباغة وعزل

كميائي ثم نقل التصميم بواسطة بعض المواد اللاصقة مثل الايبوكسى ١٥٠ الشفاف لتثبيتها على سطح العمل .

٣ - القواقع البحرية :-

تتمتع البيئة البحرية في مصر بعناصر وكائنات ذات قيمة جمالية وطبيعية عالية وهي القواقع والمحارات والمرجانيات البحرية التي تنتشر بكثرة وبأحجام وألوان مختلفة فوق شواطئ البحار والبحيرات ووضفتي النيل . وعلى الرغم من أن القواقع والمحارات البحرية كائنات قديمة قدم الأرض وعلى الرغم من تمتع هذه الكائنات بأشكال وأحجام وألوان متعددة إلا أنها لم يلتفت إليها كخامة تصويرية غنية القيمة والشكل .

كما يشير " إبراهيم عيسى عبد الحافظ " إلى أنه " يمكن الاستفادة من تلك الخامات في صياغة الأعمال التصويرية وذلك عن طريق لصقها مباشرة فوق حوامل التصوير الخشبية شكل (٢٠٦) ص (٣٠٢) أو المعدنية لإبراز بعض التشكيلات الجديدة والمبتكرة، وقيمة الخامة في العمل الفني لا تتمثل في جاذبيتها للحواس فحسب، بل إن المادة معبرة، فالفنان عند اختياره لخاماته لا يبحث عن الخامة ذات المظهر المتألق والجاذبية الحسية فحسب ولكنه يحاول أن يسلك احسن الطرق للوصول إلى الشكل الذي يرغبه بواسطة الخامة الفنية المتاحة والتي اختارها لنفسه لتأكدته بأنها أفضل الوسائل للتعبير عن موضوعه، فالخامة تكتسب شكلها الجمالي عند توظيف الفنان لها في العمل. " (٣ : ٩٤ - ٩٥)

ومن الفنانين المصريين المعاصرين الذين استخدموا تلك الخامات الطبيعية (مثل الرمال والطين والحديد والبوص) في إثراء الجانب التعبيري والابتكاري للوحة التصويرية الفنان " فرغلى عبد الحفيظ " شكل (٢٠٧ ، ٢٠٨) ص (٣٠٢ ، ٣٠٣)، والذي يقول عن الطبيعة المصرية " أن الطبيعة المصرية تستحوذ على كنوز جمالية تصل إلى حد السحر وهي لخصوبتها هذه تستوجب زلزلة كل أركان مشاعرنا بل وصهر كل مكوناتها لتصل إلى حالة من التوهج القصوى تخرجنا بعيداً عن فصل الرتابة والجمود، وتمكننا من اقتناص جلالها وسحرها وهذا هو ما فعلته مع الطبيعة المصرية " (١٢٤ : ٢٧١)

(ب - ٣) - خامات صناعية :-

وهي خامات حديثة لها خاصية الثبات للتكنولوجيا في أواسط العشرينيات من هذا القرن ليرمز إلى عائلة كبيرة من الخامات المستحدثة التي صنعها الإنسان، ويبدو أن هذا اللفظ قد أطلق ليعبر عن خاصية تمتلكها هذه الخامات وهي خاصية اللدونة وتعرف اللدونة بأنها قابلية الخامة

للتشكيل تحت تأثير قوى خارجية كالحرارة والضغط (أو الشد) دون أن تفقد تماسكها مع الاحتفاظ بشكلها الجديد حتى بعد إزالة هذه القوى (٣ : ٩٥)

١ - خامة الكيما جرانو " Kemagrana "

ببياض جراينوليت زخرفي نهائي مكون من راتنجات اكريليك وحببيبات كوارتز وألياف طبيعية ذات أنواع وألوان وتدرج خاص وقد نجد الفنان المصري قد استعان بتلك الخامات في مجال الفن التشكيلي وفي مجال التصوير .

مجال الاستعمال :

ببياض نهائي للأسطح الداخلية والخارجية والمداخل والوجهات الفاخرة .
المميزات :

- ١- ذو مرونة عالية وقوى الالتصاق بجميع الأسطح الناعمة والخشنة .
- ٢- يغطي عيوب الأسطح المسامية وشروخ الحوائط والبياض .
- ٣- قابل للغسيل وذو مقاومة عالية للأجواء السيئة .
- ٤- ألوان ثابتة وذات مقاومة عالية للأشعة فوق البنفسجية .
- ٥- سادة وملون ومزخرف ليناسب جميع الأنواع .

الخواص الفنية :

نسبة المواد الصلبة	٨٢%
الكثافة	١,٧٥ - ١,٩١ كجم/ لتر حسب النوع .
	١ - ٢ كجم / م ^٢ للنوع الناعم .
	٢ - ٣ كجم / م ^٢ للنوع المتوسط والخشن .

طريقة الاستعمال :

- ١- تنظيف الأسطح جيداً .
 - ٢- دهان المادة بعد التقليب مباشرة على الأسطح بالفرش أو الرولة أو المحارة ويفضل دهان الأسطح ذات قابلية الامتصاص العالية بمحلول اديبوند تحضيري .
- وقد استخدم بعض الفنانين المصريين المعاصرين هذه الخامات لأحداث بعض الملامس والتقنيات الخاصة لإبراز العمل بصورة مبتكرة ومن بينهم الفنان " وفيق المنذر " شكل (٢٠٩)
- ص (٣٠٣)

٢ - خامّة الكيما ستون " Kaem Stoon "

وهى بياض ديكور نهائي جاهز للاستعمال يتكون من خليط جذاب من الحبيبات الرقيقة الملونة ومواد مالئة واكريليك معدل فائق الجودة والتي استعملوها بعض الفنانين المصريين المعاصرين كما موضح في شكل (٢١٠ ، ٢١١) ص (٣٠٤) للفنانة المصرية المعاصرة " نازلي مذكور "

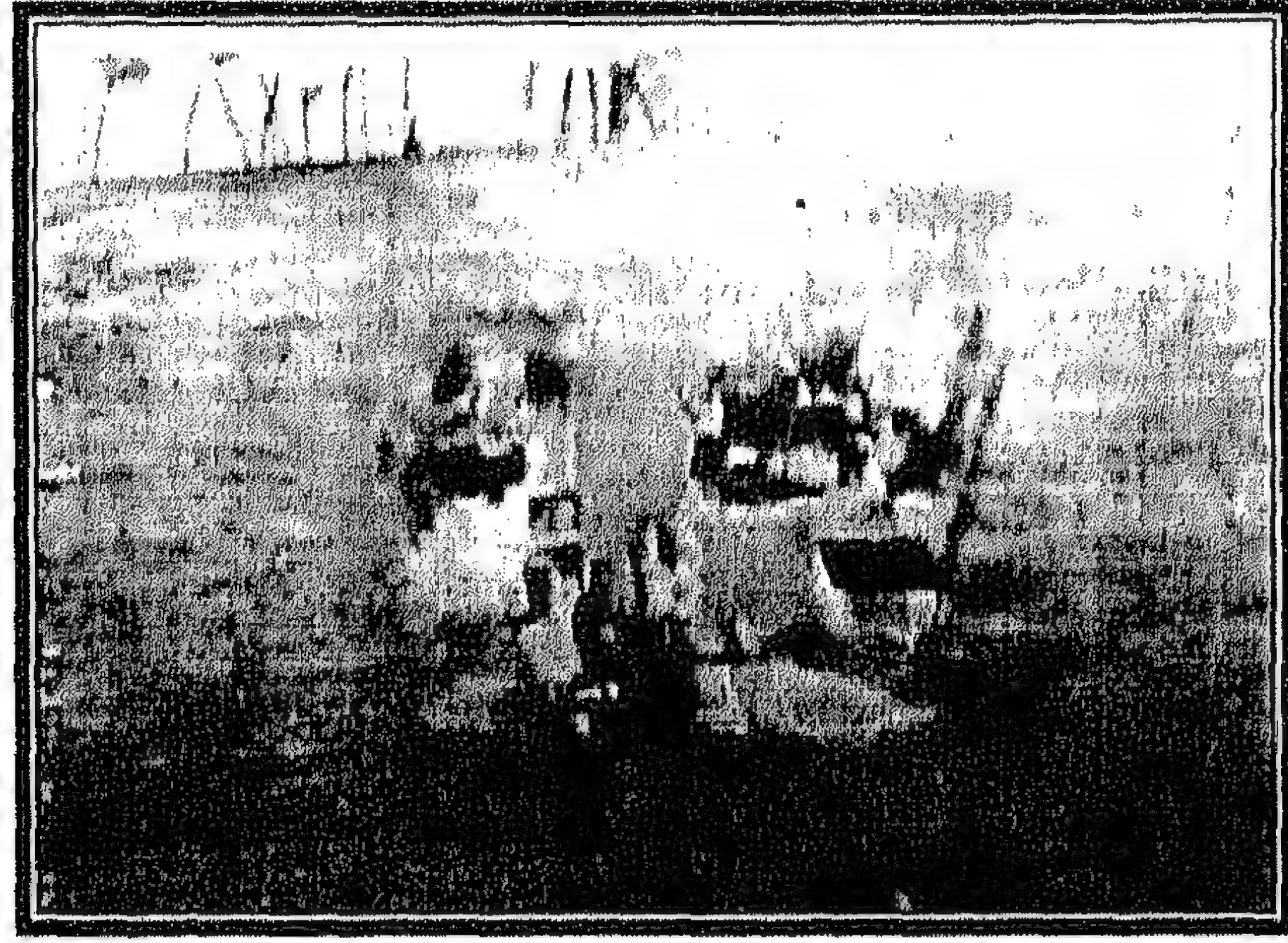
مجال الاستعمال :

بياض نهائي للحوائط الداخلية والخارجية على الأسطح المختلفة لمواد البناء .
المميزات :

- ١- متوفر بتشكيلة متنوعة من روائع خليط الألوان .
- ٢- قوى الالتصاق بجميع الأسطح مباشرة بدون حاجة لخدمة السطح بالمعجون .
- ٣- سهل التنظيف ومقاوم للعوامل الجوية والكيماويات ولا يلتصق به الغبار .
- ٤- يقاوم انتشار الحريق وله خواص عزل الصوت .
- ٥- اقتصادي سهل الاستعمال .

الخواص الفنية :

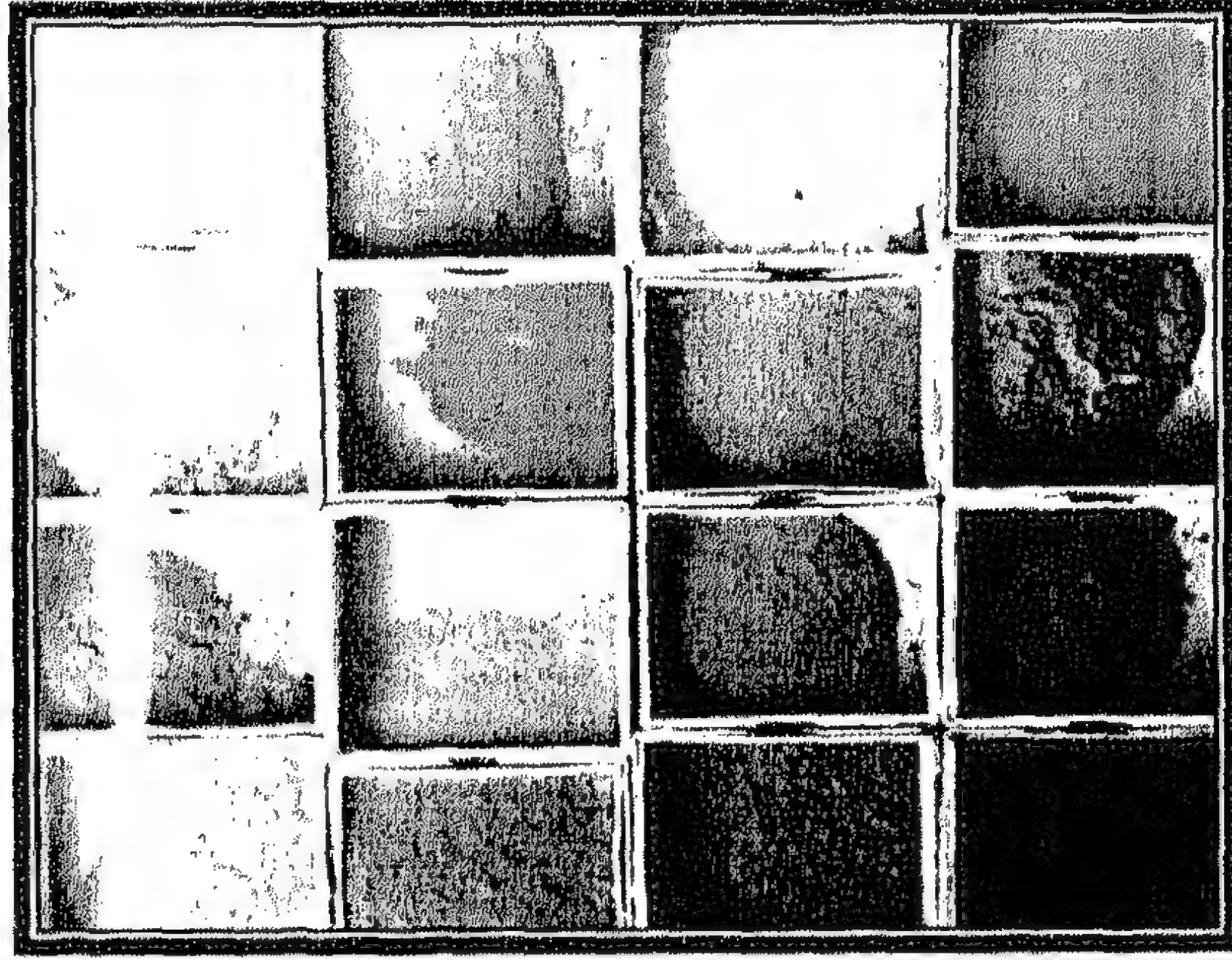
الكثافة (عند ٢٠ ° م) ١.٨٠ كجم / لتر
اللزوجة ٣٠ - ٤٠ بواز .



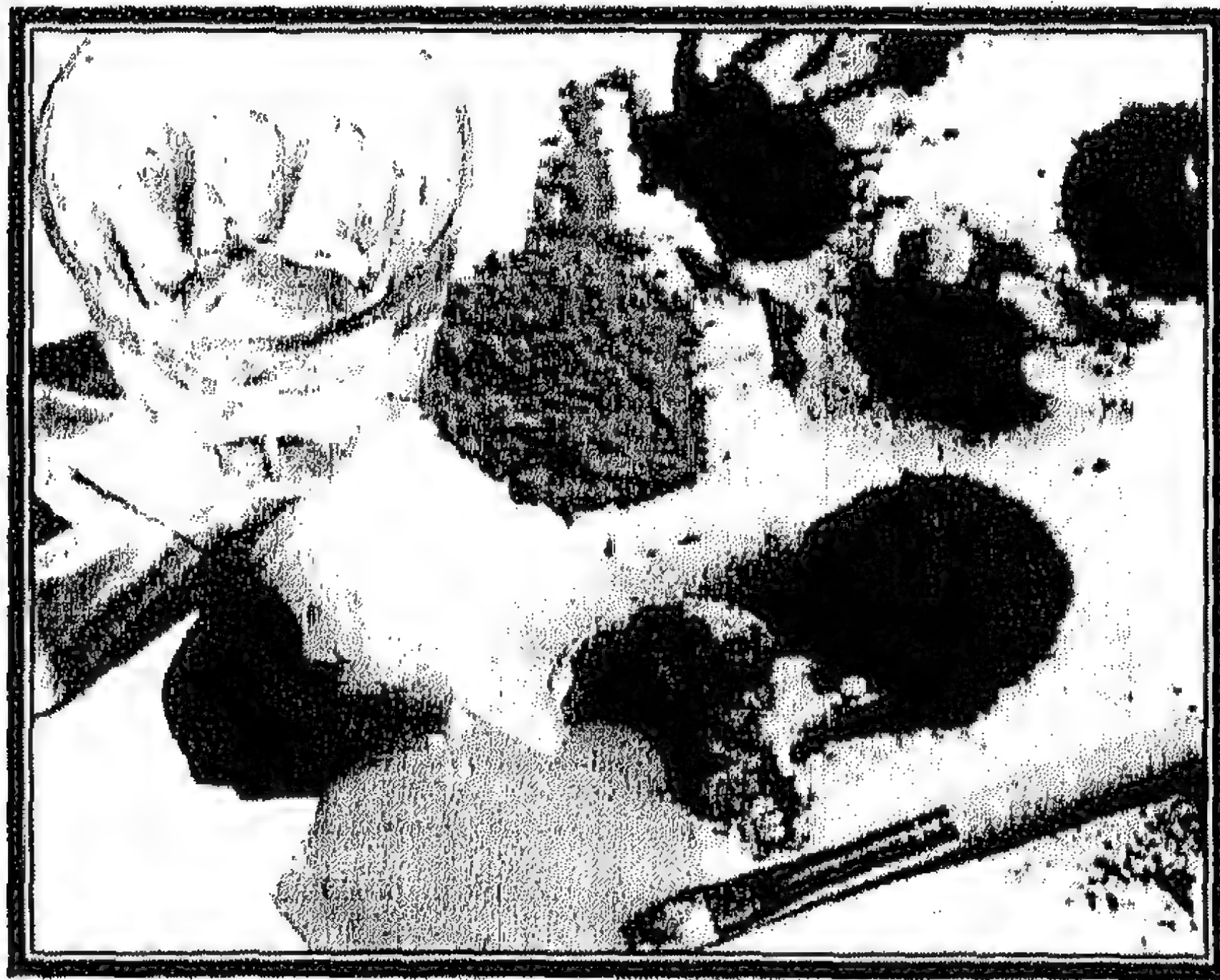
شكل (١٨٦) تآكل التربة، خامات مختلفة وخيش وخشب
ناذلي مذكور. (١١٥ : ١٦٧)



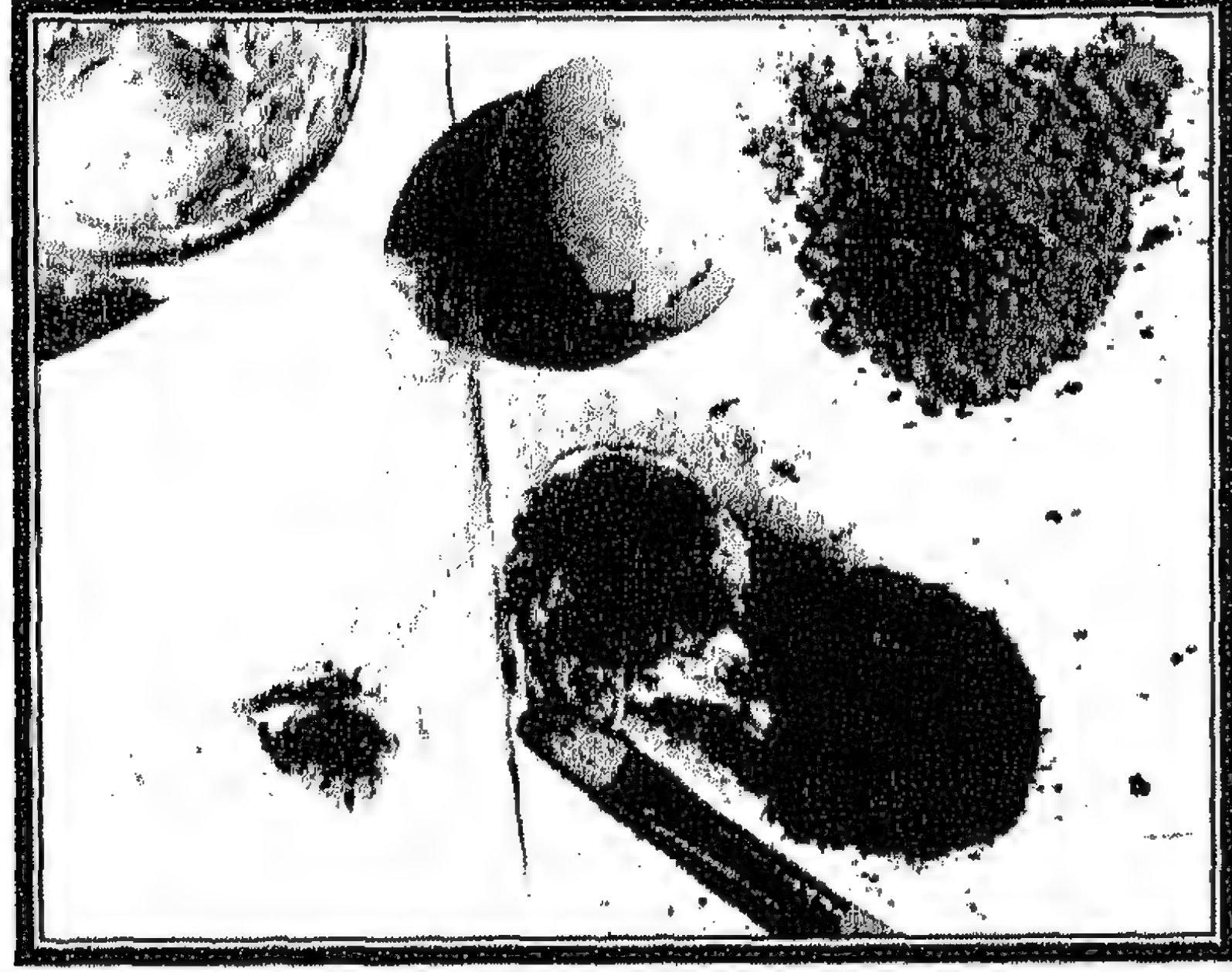
شكل (١٨٧) تجريد، زيت وخامات غير تقليدية بارزة على
سيلوتكس ٥٤ X ٨٠ سم، عبد الهادي الجزار، ١٩٥٥ م
(٢٤ : ١١٢)



شكل (١٨٨) المادة الملونة الجافة لتحضير ألوان التمبرا
" الأكاسيد اللونية " (٤٩ : ٢٥٨)



شكل (١٨٩) المواد والخامات اللازمة لتحضير تمبرا
" صفار البيض " . (٤٩ : ١٠١)



شكل (١٩٠) المواد والخامات اللازمة لتحضير تمبرا
" زلال البيض ". (٤٩ : ١٠٢)



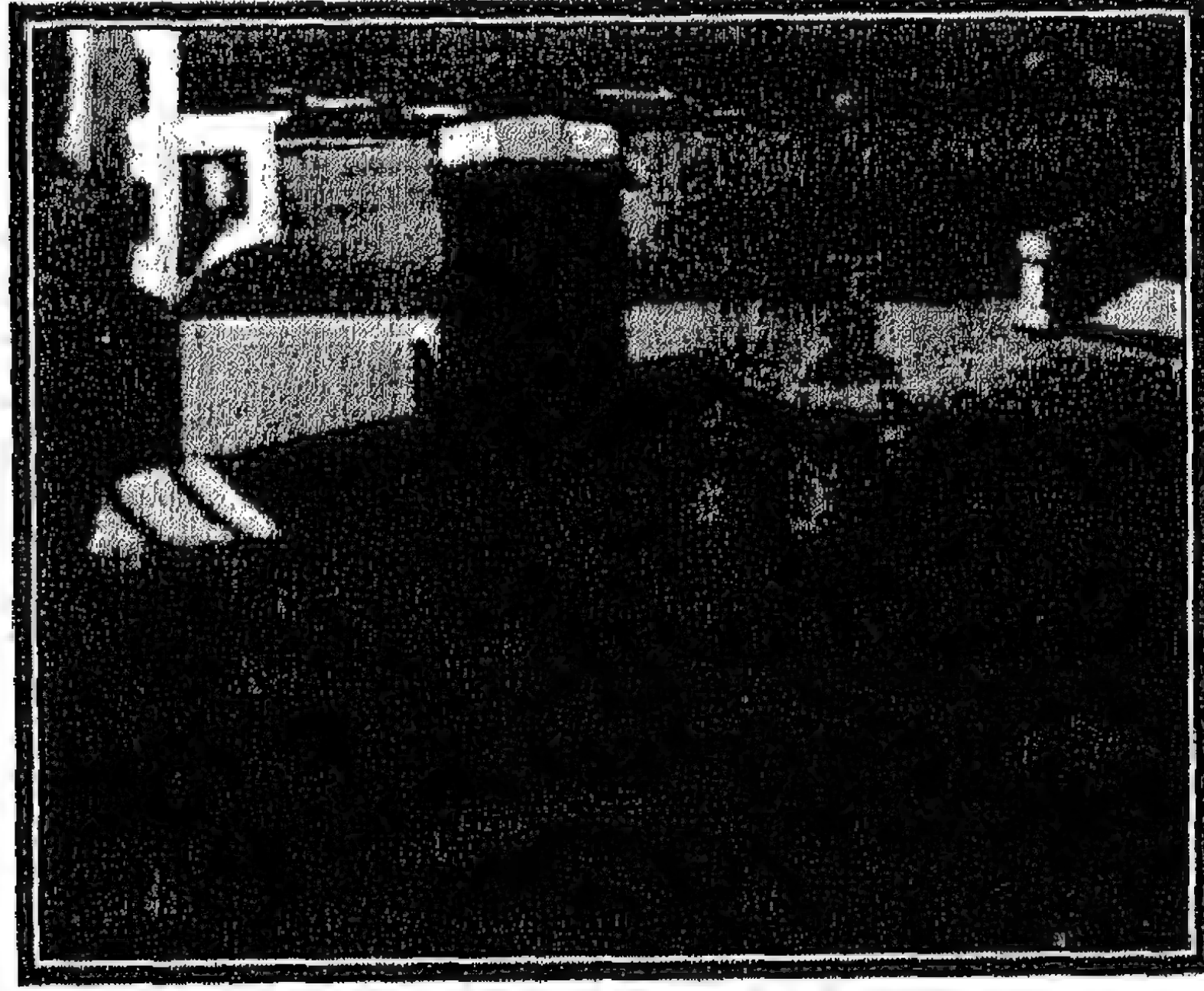
شكل (١٩١) قارئة الودع، ألوان تمبرا " تمبرا صفار
البيض " على خشب، جرجس لطفى. (٩١ : ٣٦٧)



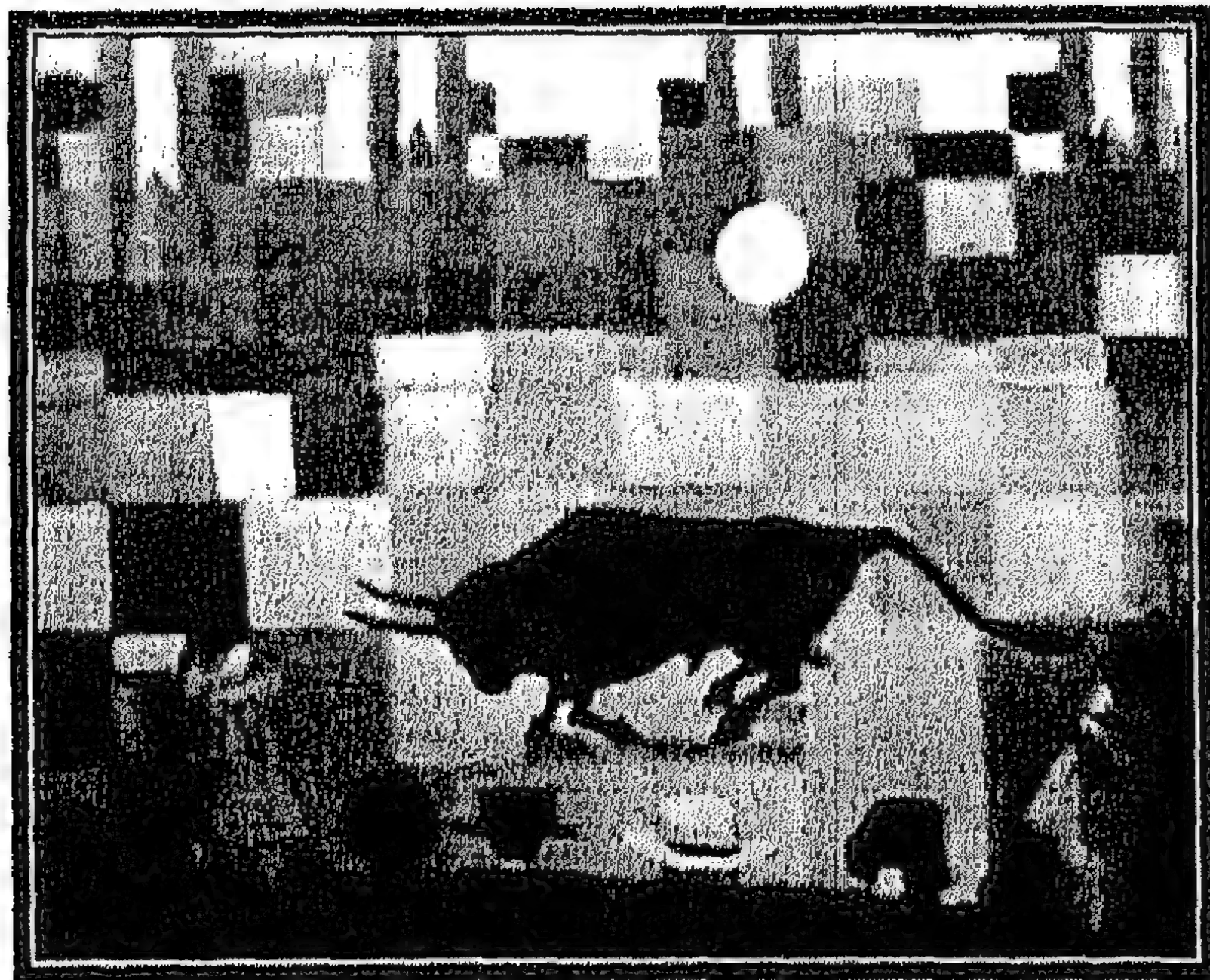
شكل (١٩٢) تصوير جدارى ، يوضح استخدام طريقة الإفرسك على طين مخلوط بالتبن. (٤٩ : ١١٠)



شكل (١٩٣) صورة لصبى صغير يوضح استخدام طريقة الشمع فى التصوير، القرن ٢م. (٧٢ : ١٠٢)



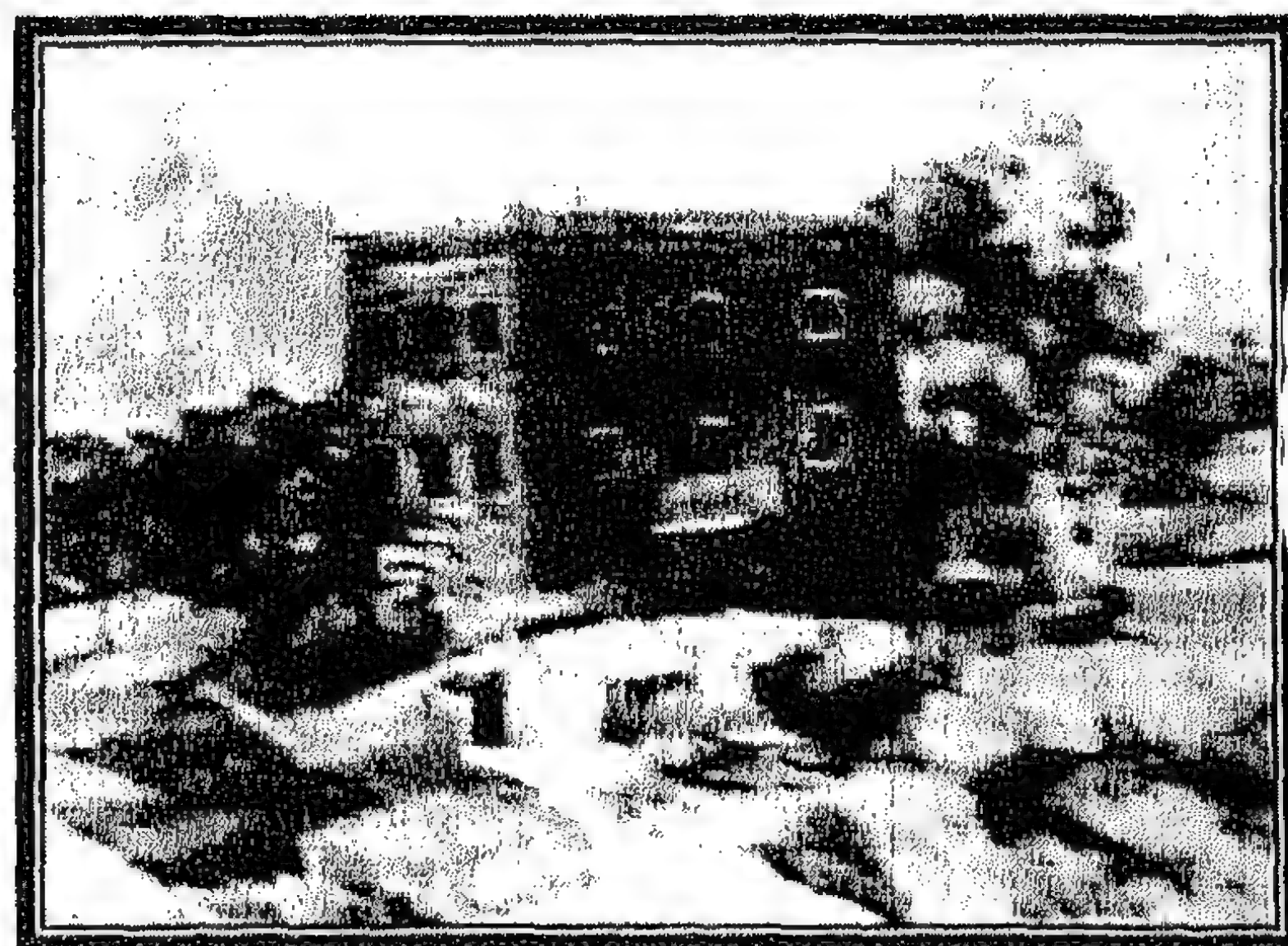
شكل (١٩٤) حى البليسترينا بالبندقية، ألوان زيت على خشب
٥٤ X ٦٤ سم، أدهم وانلى، ١٩٥٧م. (٦٣ : ٦٠)



شكل (١٩٥) مصارعة الثيران، ألوان زيتية على سيلوتكس
٧٣ X ٦٠ سم، أدهم وانلى، ١٩٥٧م. (٦٣ : ٥٧)



شکل (۱۹۶) بدون عنوان، بخیت فراج.
(۹۵ : ۱۵۵)



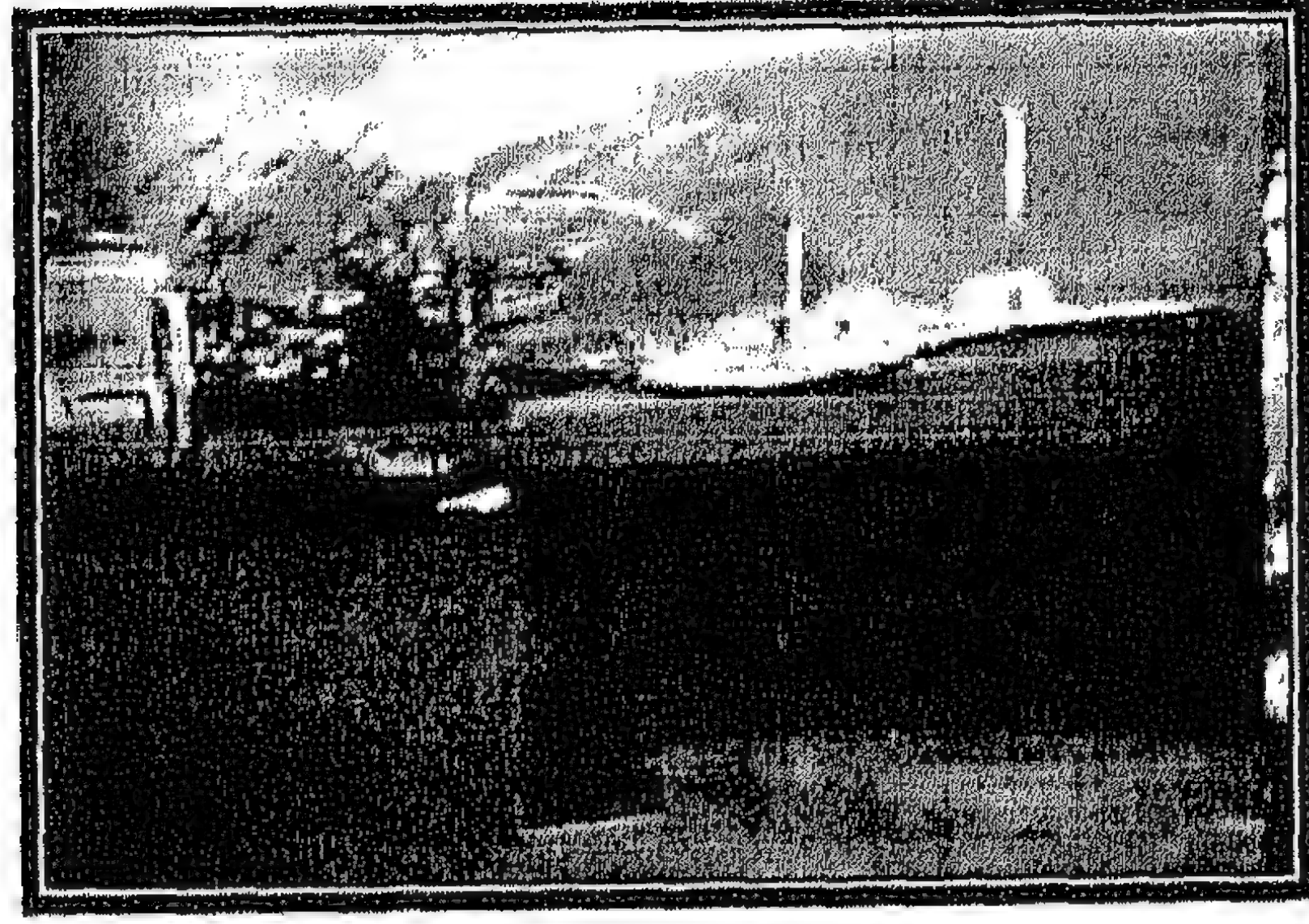
شکل (۱۹۷) بدون عنوان، بخیت فراج.
(۹۵ : ۱۵۵)



شكل (١٩٨) زهرية، ألوان مائية على ورق
يحي أبو حمده. (كتالوج معرض الفنان
فبراير ٢٠٠٠م)



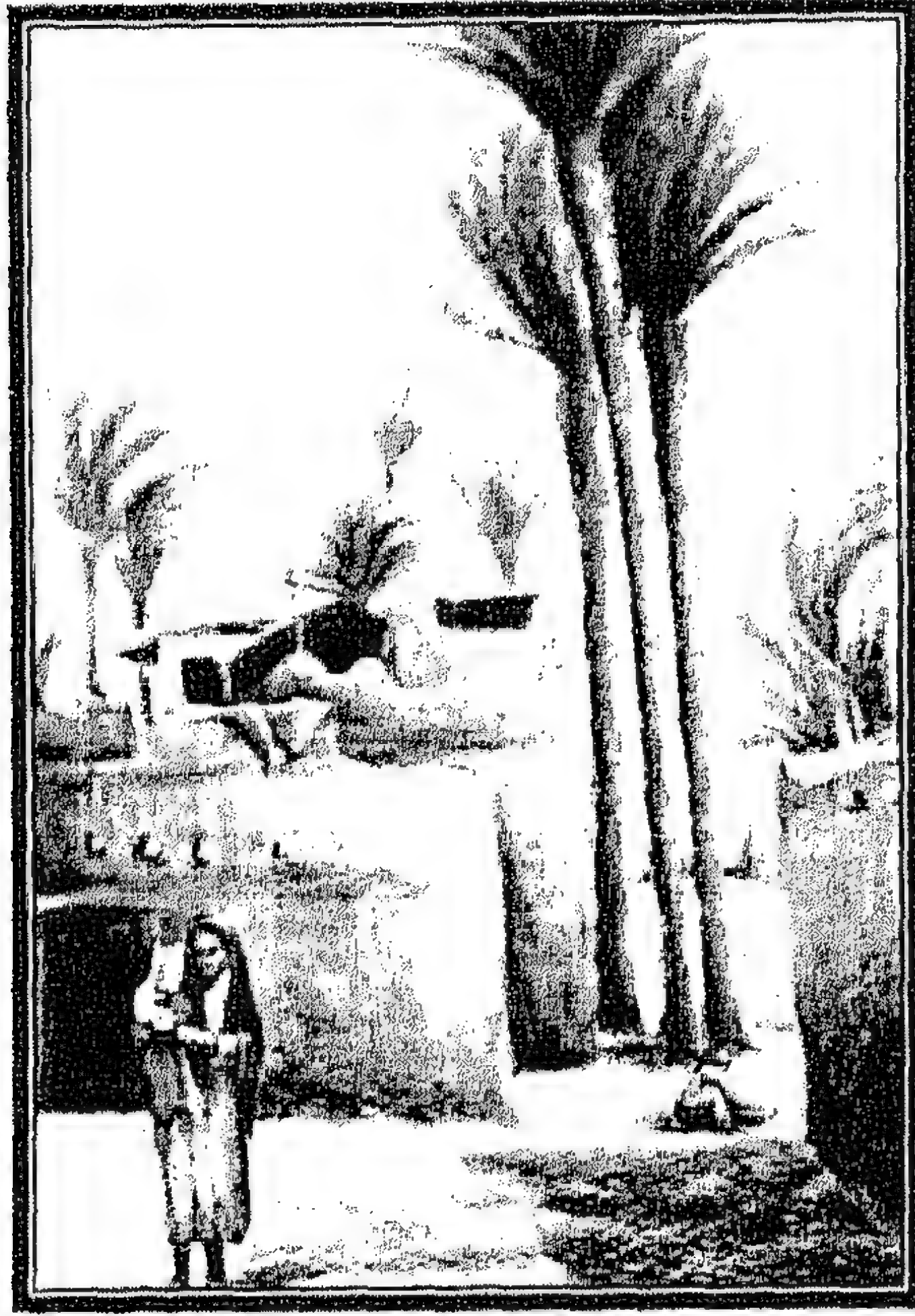
شكل (١٩٩) زهرية، ألوان مائية على ورق، يحي أبو حمده
(كتالوج معرض الفنان، فبراير ٢٠٠٠م)



شكل (٢٠٠) سفينة فضاء "مجموعة مراكب ٢"
ألوان جواش على ورق، ٥٠ X ٧٠ سم رضا
عبد السلام، ١٩٩٥ م. (١٦٣ : ١٠٨)



شكل (٢٠١) من أعمال الفنان محمد صبرى والمنفذة بخامة
ألوان الباستيل. (كتالوج معرض محمد صبرى ١٩٩٨ م)



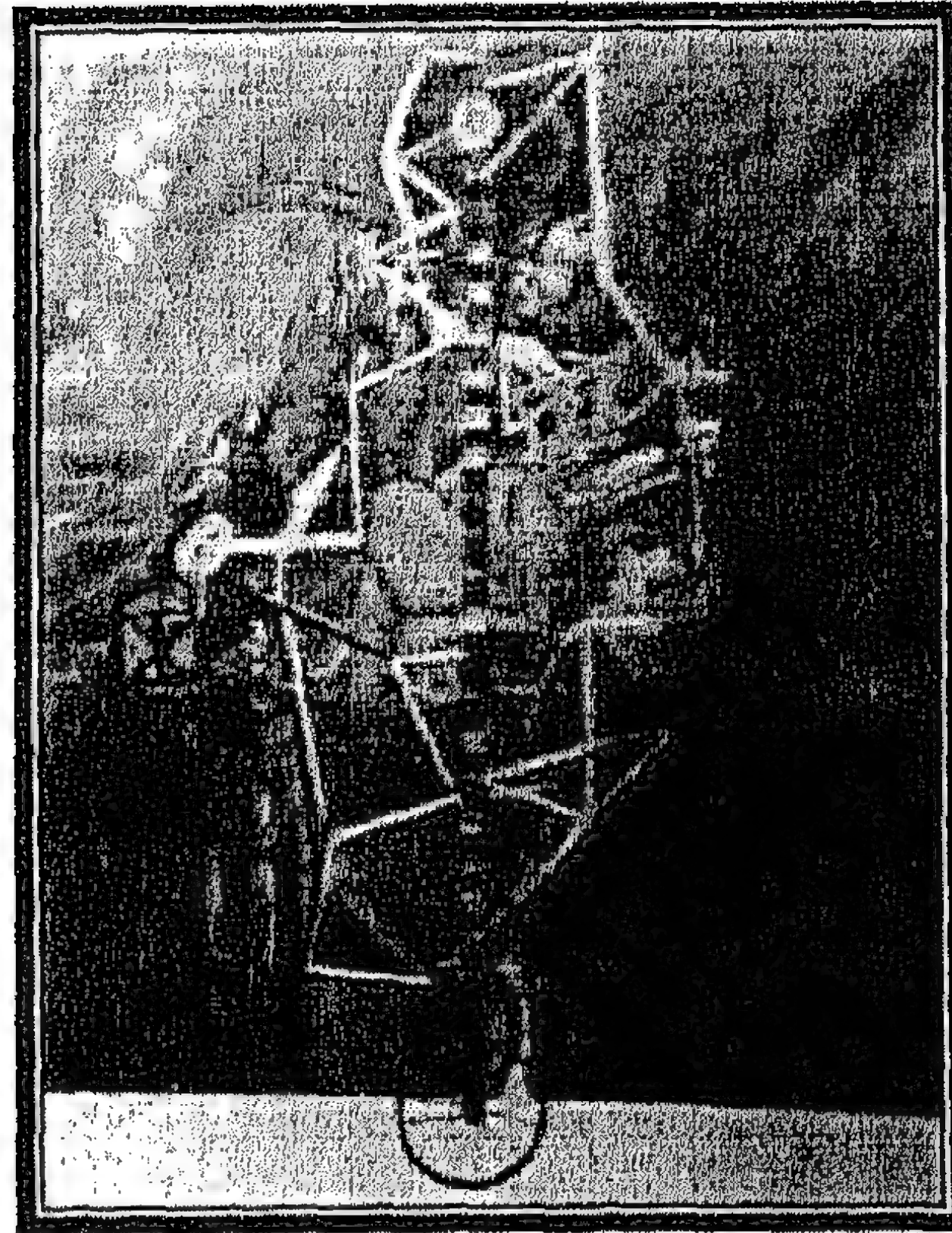
شكل (٢٠٢) بدون عنوان، ألوان باستيل، سعد
زغلول. (كتالوج معرض الفنان ١٩٩٩م)



شكل (٢٠٣) بدون عنوان، ألوان باستيل، سعد
زغلول. (كتالوج معرض الفنان ١٩٩٩م)



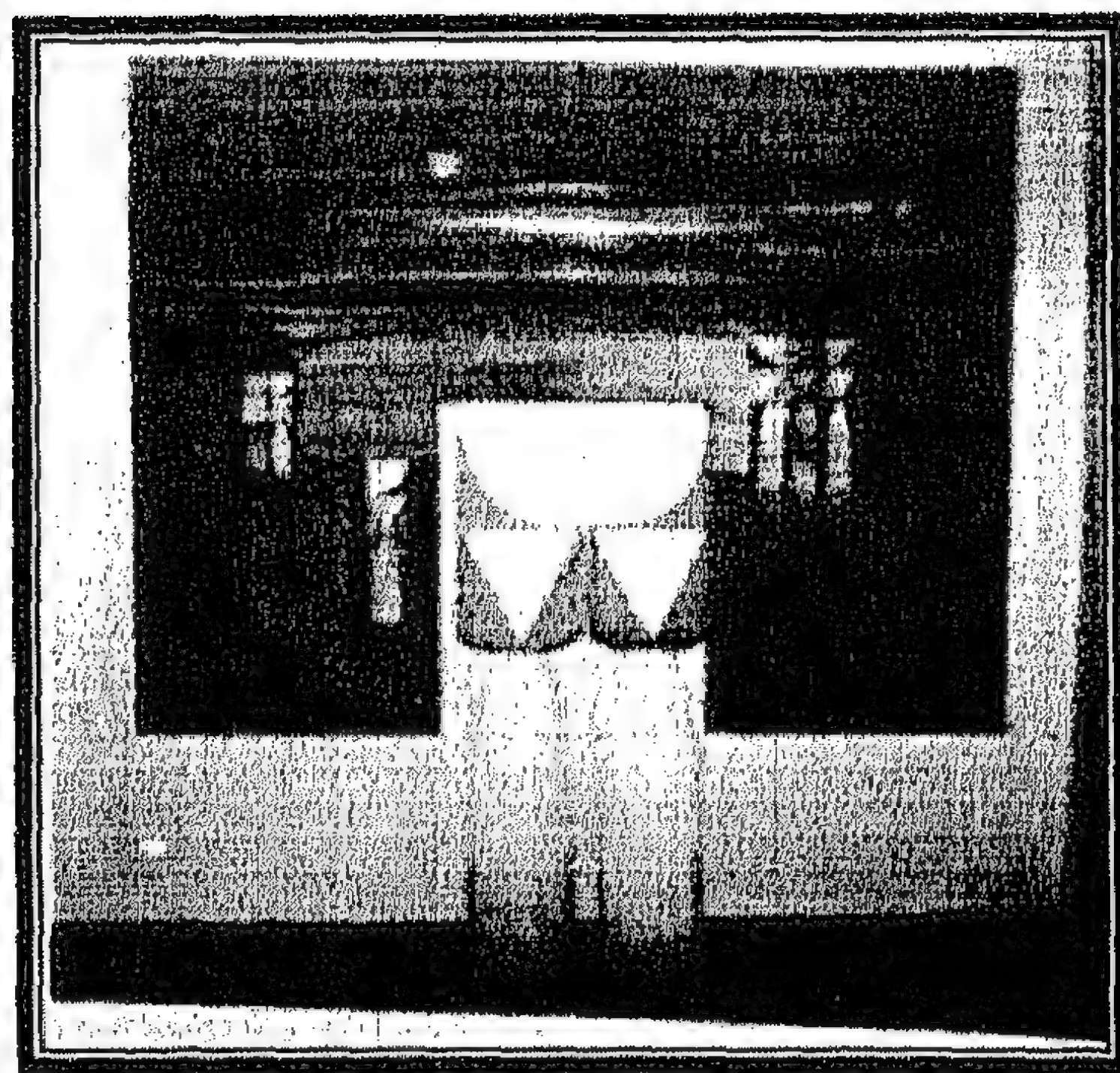
شكل (٢٠٤) مسيرة التعمير، اكريليك وألوان
زيت على كرتون، حامد ندا، ١٩٧٦م. (١٣٧ : ٤٤)



شكل (٢٠٥) المنزل دائماً هدفاً سهلاً، من مجموعة
الإنسان والآلة والحرب، اكريليك وزيت على قماش
رضا عبد السلام ، ١٩٩٣م. (١٦٣ : ١٠٨)



شكل (٢٠٦) تجريد، ألوان زيت وخامات بارزة
وقواقع على سيلوتكس، عبد الهادي الجزار
١٩٦١م. (٢٤ : ١٣٥)



شكل (٢٠٧) عرائس ومواد مختلفة، فرغلي
عبد الحفيظ، ١٩٩٣م. (١٧٤ : ٣٨)



شكل (٢٠٨) خامات مختلفة "طمي وباستيل وقش دريس
وخامات أخرى"، فرغلي عبد الحفيظ. (كتالوج معرض
الفنان ١٩٩٣م)



شكل (٢٠٩) بدون عنوان، خامات حديثة كيماستون
كيماجرانو، وفيق المنذر. (٣ : ١٣٦)



شكل (٢١٠) الحلم والأسطورة والواقع، خامات مختلطة
وكيما جرانو، ١٢٠ X ١٠٠ اسم، نانلي مذكور، ١٩٩٤-
١٩٩٦. (كتالوج معرض الفنانة ١٩٩٦م)



شكل (٢١١) الحلم والأسطورة والواقع، خامات مختلطة
وكيما جرانو، ١٢٠ X ١٠٠ اسم، نانلي مذكور. (٣ : ١٣٧)

ثالثاً : العلاقات والقيم التشكيلية في التصوير المصري المعاصر.

١ - النظام البنائي في العمل الفني (التكوين)

أ - مفهوم النظام البنائي (التكوين) في العمل الفني .

يختلف العمل الفني عن الآخر بناءً على تنظيم العناصر التشكيلية - نقطة - خط - شكل - لون - مساحة - فراغ... الخ - في إطار معين ، بحيث ينتج عن هذا التنظيم علاقات تحقق بعض القيم - كالإيقاع، والاتزان، والوحدة ، والحركة... إلخ ، هذه القيم التشكيلية هي التي تحدد مدى نجاح العمل الفني ، وتميز كل عمل عن الآخر .

" والإنسان بطبعه يميل إلى النظام، وهذا يبعث في ذهنه نوع من الارتياح، ولذلك فإن الإنسان منذ نشأته الأولى وحتى الآن يسعى دائماً إلى ذلك النظام في مختلف حياته . كما أنه يستخدم قدراته الابتكارية في تفهم العلاقات المختلفة في الظواهر الكونية من حوله فقد اكتسب عادات الترتيب والتصنيف والتنسيق بين الموجودات ثم حاول الاستفادة من ذلك لصالحه " (١٦ : ٣٦)

ويشير "برنارد مايرز" إلى أن " قيمة العمل الفني بالنسبة لنا ، هو اكتشاف مادته الأساسية أولاً ، ثم عناصره التشكيلية ، وأخيراً أسسه التي تساعد على ازدياد فهمنا لما نسميه بالوسيلة الابتكارية. سواء أكانت شعورية أم لا شعورية ، أما القيمة الثانية فتحتوي على لغة الاتصالات المعترف بها والتي لها علاقة بالفنون وشعورنا نحوها ، ويستطيع الشخص الذي تهمة قراءة شيء أساسي عن العمل الفني الحافل بالتعبيرات الفنية المستخدمة أن يفهم نسبياً ما كان يحاول أن يفعله الفنان ويكون في الوقت نفسه قادراً على دفع مستوى إدراكه وتقديره من وجهة النظر هذه " (٣٣ : ٢٣٦)

فالنظام البنائي هو الكيان المنظم أي المعقد الذي يضم تجميعاً لأشياء أو أجزاء تتكون من وحدة متكاملة ، وهو الكل المركب من مجموعة عناصر لها وظائف بينها علاقات متبادلة شبكية تتم ضمن قوانين - ويوجد هذا الكل في بعد مجالي وآخر زمني... فالنظام هو الكيان المتكامل ، الذي يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات تبادلية من أجل وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام كله . وتشير هذه المفاهيم في مجملها إلى معنى النظام بأنه الأسلوب الذي ينتظم به عدد من

العناصر والمفردات في علاقات تخدم بعضها البعض بحيث تبدو في وحدة كلية تمثل هذا النظام . (١٦ : ٢٠٦) .

ومما يؤكد ذلك ما أشار إليه " نبيل عبد السلام جمعه " بأن " النظام في العمل الفني هو البناء التخطيطي الذي تتركب على أساسه العناصر الفنية داخل العمل الفني وتوزع عليه عناصر الصورة المختلفة ويمكن تسميته بالنظام المعماري . فهذا البناء المعماري يصبح جزءاً من بناء العمل وتكوينه وممثل العمود الفقري الذي يقوى العمل الفني ، وللوصول إلى هذا النظام البنائي (التكوين) يجب تخليص العمل من الخطوط والأشكال الثانوية والبحث عن الخطوط الرئيسية التي تشكل أساسيات العمل الفني . وهذه هي أولى خطوات الرؤية الجمالية للأعمال الفنية حتى نتمكن من استخراج الهيكل البنائي الذي يمكننا من رؤية البناء وطريقة تكوينه " (١٩٨ : ٨٧ ، ٨٨)

" إن التكوين (النظام البنائي) تنظمه قواعد المنطق الوصفي من علاقات الأشياء بعضها ببعض كما نرى في الطبيعة ولكن الفن الحديث علمنا أن التكوين وتنظيم الصورة يمكن أن يبتكر على أسس مختلفة كل الاختلاف ، وبعد التكوين الهيئة العامة أو الشخصية التي يؤول إليها العمل الفني ويختلف الفنانون في مناهجهم في التكوين من حيث نقطة البداية والنهاية " (٤ : ٤٤)

وقد عرف " عصام عبد العزيز على " كلمة التكوين بأنه " القدرة على تنظيم وترتيب العناصر في بنائية العمل الفني " (١٢٣ : ١٨٣)

ب- أنواع التكوينات الفنية (النظم البنائية) ومعانيها الفنية.

والنظام البنائي لا يؤثر فقط على طريقة توزيع الأشكال والعناصر الفنية ، فالنظام البنائي له معاني رمزية تؤثر على رؤية العمل الفني ، والتي أتفق عليها كل من " نبيل عبد السلام جمعه " (١٩٨ : ٨٨) ، " إبراهيم عيسى عبد الحفيظ " (٤ : ١٧٠ - ١٧٢) ، وهي أن لكل نظام بنائي (تكوين) رمز معين يوحى به مثل :

(ب- ١) - التكوين الأفقي: ويرمز إلى الثبات والهدوء والاستقرار والراحة، وفيه تأخذ الأشكال والعناصر نظاماً أفقياً، ويرتبط بالأرض، كما أن الخطوط المائلة القليلة والقصيرة نسبياً قد تؤدي دوراً في إثارة الحيوية به.

(ب - ٢) - التكوين الهرمي: ويرمز إلى الدوام والاستقرار والصلابة، حيث يثير هذا التكوين أحاسيس بالرسوخ وبقوة درامية يتعذر أن يثيرها أى تكوين آخر فالهرم والمخروط أجسام تتميز بهذه الخصائص .

(ب - ٣) - التكوين الرأسى (المستطيل) : ويرمز إلى الشموخ والوقار والعظمة ، وفيه ترتبط العناصر على شكل أوضاع رأسية تجعل العين فى اتجاه رأسى .

(ب - ٤) - التكوين الدائرى : ويرمز إلى الأبدية واللانهاية ، وفيه ترتبط العناصر ببعضها البعض على شكل دائرى.

(ب - ٥) - التكوين البيضاوى : ويرمز إلى الأنوثة والنعومة .

(ب - ٦) - التكوين الحزونى : ويرمز إلى الدوار والحصار .

(ب - ٧) - التكوين المنحنى : ويرمز إلى الهدوء والإيقاع وإلى الما لانهاية .

(ب - ٨) - التكوين المائل : وفيه تتخذ العناصر أوضاعاً مائلة فى كلا الاتجاهين ويثير هذا التكوين المائل احساساً بالسقوط ، ولكن مع ذلك فان الفنان يحافظ دائماً على تحقيق الاتزان فى عمله بطرق فنية مختلفة كقيمة جمالية . وذلك عن طريق تواجد نصوص الدعائم المائلة وذات قوة مناسبة وتكون فى اتجاه مضاد للميل الأول وتكون هذه الدعامة الجديدة سنداً للجسم المائل فتسترجع إحساسنا بالتوازن .

(ب - ٩) - التكوين الانتشارى (الإشعاعى) : حيث ترتب وتنظم العناصر التشكيلية فى شكل انتشارى فى جميع الاتجاهات، بحيث تنطلق من مركز واحد ويمكن أن يثير هذا التكوين أحاسيساً بالحركة العنيفة، ويوحى أيضاً بالصدمات والمفاجآت التى تثير انفعال المشاهد .

(ب - ١٠) - التكوين العشوائى (الغير منتظم - الحر) : ويرمز إلى الارتباط وعدم الاستقرار ، وقد يوحى هذا التكوين عدة أنواع مختلفة ومتداخلة من التكوينات السابقة، فقد يجمع بين التكوين الأفقى ، والرأسى والمائل فى وقت واحد . حيث أن هذا التكوين قد لا يتدخل فيه الفنان بترتيب أو تنظيم للعناصر التشكيلية وفقاً لنظام معين من الأنظمة السابقة ولكن يقوم الفنان برسم تلك العناصر كما وجدت فى الطبيعة.

(ب - ١١) - تكوين الخطوط المتقاطعة : ويرمز إلى الصراع والصدام والمقاومة .

- (ب - ١٢) - **تكوينات محورية** : تنظم فيها العناصر حول محور مركزي خاص بالشكل المرئى أو مجموعة الأشكال التى تركز على عدد من المحاور .
- (ب - ١٣) - **تكوينات مركزية** : حيث تشع العناصر أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية .
- (ب - ١٤) - **تكوينات قطبية** : وتتكون من مجموعتين متقابلتين توجد بينهما علاقة دينامية .

٣- وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتهما التكوينية

إن العناصر التشكيلية يقصد بها العناصر الأساسية فى العمل الفنى أو مفردات التكوين التى يستخدمها الفنان لنقل الموضوع من الواقع إلى المجال الفنى. ولكل منها وظيفة تساعد فى إبراز التعبير المقصود ومن أهم هذه العناصر التشكيلية هى كالآتية:

أ - دور الخط وعلاقته بالتكوين .

(١ - أ) - مفهوم الخط :

يعد الخط أحد العناصر المستخدمة فى تشكيل العمل الفنى ، وبالرغم من أنه من العناصر البسيطة فهو ذو أهمية كبرى، حيث أنه يقوم بتحديد المساحات، وتقسيم العمل الفنى، وامتداد الفراغ . ولقد استخدم الخط لتحديد الأشكال منذ الإبداع الفنى للعصر الحجري القديم وفن الكهوف ، فلقد كان الدور الذى يلعبه الخط فى التصوير منحصراً فى تحديد شكل ما ، سواء أكان شكلاً طبيعياً أم غير طبيعى ، بمعنى أنه خط يحدد الأشكال (out line) ، وأحياناً كان يقتصر هذا الدور على التحديد فحسب من خارج الشكل واقترب هذا التحديد من أن يكون ظلاً للخط ، وأحياناً أخرى يسرى الخط إلى داخل الشكل لإظهار تفاصيل أكثر وأكثر .

(٢ - أ) الخط ومفهومه فى الفن الحديث :

أما فى العصر الحديث فنجد أن الإدراك الجديد لمفهوم الخط وتوظيفه فى العمل الفنى بدأ يتأكد منذ مطلع القرن العشرين وخاصة فى مجال التصوير من خلال الاتجاه التجريدى وفن الخداع البصرى ، فقد أمكن تحقيق تكوينات خطية مستقلة تماماً عن عنصر اللون ، أو استخدام الخط كوسيلة لإظهار تفاصيل الأشكال وتحقيق الكتل - أى تحقيق البعد الثالث للأشياء - فظهرت أنماط متعددة لإبداعات استثمرت فيها امكانيات الخط لتحقيق قيم ومعانى منبثقة أصبح التعبير الخطى فيها هدفاً فى حد ذاته ، وقد وظف الخط بطاقاته الجديدة فى التصوير الحديث من خلال خامات وأساليب مختلفة ومتعددة (٥٢ : ٥٣) .

ويعرف " محمود البسيوني " الخط بأنه " نقطة متحركة في الفراغ ممتد يساراً أو يميناً وإلى أعلى أو إلى أسفل تارة تستقيم فتحدث خطاً مستقيماً، وتارة أخرى تنقوس فتحدث إيقاعاً قوسياً ، وحينما يزدهر الرسم يحدث شبكة من العلاقات الخطية ، تحصر مساحات متنوعة في الشكل والفراغ ، وأحياناً أخرى تكون سلسلة ، ومن الممكن أن تكون الخطوط علاقات هندسية أو تكون علاقات إيقاعية مسترسلة أشبه بأمواج البحر، أو بالكثبان الرملية، والعلاقات الخطية هي التي تكون الأساس للرسم Drawing ، وبدون هذا الأساس يصبح التصوير هشاً . وأفضل أداة لرحلة الخط هي القلم الرصاص ويستطيع أن يعدل الفنان المسار بالممحاة لضبط الإيقاع وحساب المسافات وإحكام الأشكال مع الأرضيات ، والفنان المتمكن يستطيع أن يستخدم أداة أكثر ثباتاً كالقلم الفلوماستر ، أو القلم الأبنوس ، أو قلم البسط والمداد ، والبعض يستخدم الخيوط البيضاء على أرضية سوداء كالقطيفة ، ويوصل الخطوط إلى مراكز من المسامير الرفيعة المثبتة وفق تخطيط أو تكوين مسبق " (١٦٨ : ٣٧ ، ٣٨)

ويضيف " إسماعيل شوقي " التعريف الهندسي للخط والذي يرى أنه " الأثر الناتج من تحرك نقطة في مسار، فقد يرى أنه تتابع لمجموعة من النقاط المتجاورة ، فهو يمتد طولاً ، وليس له عرض ولا سمك أو عمق، ولكن يمكن القول بأن له مكان واتجاه وهو يحدد حافة السطح كما يحدد مكان تلاقي مستويين أو مسطحين أو مكان تقاطعهما فالخط عنصر تشكيلي ذو امكانيات غير محددة وأنواع مختلفة وأوضاع متعددة " (١٦ : ١٤٤) .

والخط يوجد في الطبيعة بصورة كبيرة ومتنوعة في معظم أشكاله ، وهذا ما نراه " في الحبال التي ينشر فوقها الغسيل ، وفي هوائيات التليفزيون (الأيريال) على السطح ، وفي تشكيل فروع الأشجار في فصل الخريف حينما تتساقط من فوقها الأوراق وتصبح عارية ، وتمثل إيقاعات قوسيه مترابطة . كما تدرك العلاقات الخطية في نسيج العنكبوت الذي يحتوى على خطوط يفصل بينها مسافات إيقاعية مختلفة ، كما تدرك في شبكة صياد السمك ، وفي أشكال الأقفاص الجريد وفي الأطباق السلك التي تستخدم لوضع الخبز أو البيض ، كما تظهر العلاقات الخطية في الأسوار الحديدية حول المنازل وفي السجون ، واعمدة التليفونات والكهرباء " (١٦٨ : ٣٨) .

" فالخط رغم بساطة تعريفه بنقطة تتحرك تاركة وراءها أثراً بأنه الوحدة المطلقة ، إلى آخر هذه التعريفات التي وضعت له . إلا أنه كثيراً ما يضاف على التصوير

قيمة فراغية حية متحركة فمن خلاله يستطيع المشاهد أن يتعرف أوضاع الأشكال في المجال الفراغي وانتثائها والتوائها وانبساطها إلى غير ذلك ومن خلاله أيضا يمكن أن يحدث الصراع والإيقاع والانسجام بين كل من الشكل والمجال الفراغي " (٣٧) :

(١٠٢) .

(١ - ٣) الخط وحصر الفراغ داخل اللوحة التصويرية :

الخط يعمل على حصر الفراغات بين الأشكال، فإذا رسم شكل ما في مجال اللوحة التصويرية أي على لوحة بيضاء من الورق أو القماش أو الخشب أو أي سطح فإن هذا الشكل يشغل حيزاً من الفراغ الكلي لسطح اللوحة يتحدد عن طريق خطوط حافات الشكل الخارجي للعمل الفني .

وعلى ذلك فإن الخطوط الخارجية لحدود الأشكال، أو العناصر المختلفة في الصورة، تقوم بدور في حصر ما يحيط بها من فراغ وتحدد معالمه، وبالتالي فإنه يسهل علينا أن ندرك ما يعرف بالشكل والأرضية أو الفراغ .

وقد يضاف لإمكانات الخطوط المتعددة إمكانية الإحساس بالإيقاع والاتزان والتباين، وتأكيد الكتلة، واحداث الظل والنور، واحداث القيم السطحية، وتحقيق الشعور بالحركة، والتعبير عن البعد الثالث، وامتداد الفراغ وغير ذلك من القيم الفنية الوظيفية .

وقد أستغل كثير من الفنانين في أعمالهم هذه الإمكانية للخطوط واستطاعوا التعبير عن المسطحات ذات البعدين وكذلك المجسمات ذات الثلاثة أبعاد باستخدام الخط دون اللجوء إلى درجات اللون أو حيل التجسيم كالألوان والأضواء والظلال .

(١ - ٤) - الخط ودوره في التشكيل داخل التكوين :

" للخط دوره الأول في عملية التشكيل سواء أكان واقعياً أم تجريدياً. لأن مساحة اللوحة ما هي إلا فراغ ساكن تتحرك منه هذه الخطوط وتتدفع في اتجاهات مختلفة فتتقاطع في نقاط . فالخطوط التي تتعامد حاصرة بينها زوايا قائمة يمكن أن تصنع مستطيلات أو مربعات وبذلك تصنع حالة من السكون أو الاستقرار .

وغالباً ما تتخطى الخطوط في كثير من أعمال الفنانين حدود اللوحة (طولها وعرضها) لكي تكشف عن العلاقات الشكلية ومجالاتها الفراغية التي تحيا فيها تلك الأشكال وتكشف عن حركتها وصعودها وانخفاضاتها ومواضع سكونها وتفرغاتها واندفاعاتها .. إلى غير ذلك .

والخط في غالب الأحيان يظهر مؤكداً نفسه ويحقق غرضاً ذاتياً، وذلك لأنه يعبر عن كثير من الأساليب والطرق، فالخط يمكن أن يحصر الفراغات ويعمل على تجسيم وتكامل الأشكال وذلك من خلال تنوع الخطوط والمسافات المحصورة بينها وفي ربطه للعناصر المكونة للصورة يعد وسيلة لتحديد الإيقاع في الفراغ . " (٣٧ : ١٠٤) .

ويقول " وليم بيك " William BIAKe " أن الخط دائماً له القدرة على إيجاد أكثر عن خط خارجي، لأن الخط يمكن أن يعبر عن الحركة والكتلة، - وهو لا يعبر عنها فقط بالمعنى الواضح للأشياء المرسومة عن طريق الإشارة المتحركة أي إخضاع الخط للمساحة التقييمية للعين - ويعبر بصورة أكثر جمالاً بالحصول على حركة ذاتية خاصة عن طريق رقص الفرشاة على اللوحة في مرح مستقل عن أي هدف نفعي وقد يستطيع الخط الراقص أن يقدم إحساساً إيقاعياً " . (٢٠٧ : ٦٥) .

والخط بذلك يعتبر قيمة حيوية مكتسبة يشحن المصور بها ذهنه في قيامه بتحديد الموضوعات والأشكال لما تحمله الخطوط من خواص الموضوعات من أشكال مختلفة سواء أكانت مسطحة أم ثلاثة أبعاد - فهي لاتخرج عن كونها مجموعة من الخطوط المتنوعة .

" إن فن الرسم يعتمد اعتماداً أساسياً على الخطوط خاصة إذا كانت اللوحة غير ملونة، والخطوط هي التي تحدد العناصر والأشكال التي تتضمنها اللوحة، وتحقق الإحساس بالعمق، والتجسيم بواسطة المنظور والتظليل وكلاهما يتم بواسطة الخطوط .

ويعتمد بناء اللوحة والشكل العام لها على اتجاهات الخطوط، فالتكوين هو التوزيع الرياضي المحسوب للعناصر داخل إطار اللوحة، ويتم بواسطة الأشكال المرسومة وهي التي تحددها الخطوط .

وللفنان والمفكر الراحل " رمسيس يونان " تعريف لعنصر الخط في العمل الفني يقول فيه : (في لكل لوحة عنصران جوهران .. قد نسميهما القالب والمضمون، أو النظام والخيال، أو العقل والعاطفة، أو الحكمة والوجدان، ونفضل نحن أن نسميهما العنصر المعماري والعنصر الغنائي . وقد يكون المعمار جليلاً شامخاً كالهياكل والجبال، أو حلزونياً كالقواقع والأعاصير، أو رشيقياً مرهفاً كالسيقان والأغصان، أو متجهاً طاغياً كالموج المحتدم، أو متفرعاً متشعباً كالأعصاب في جسم الإنسان، أو ملتوياً متسلقاً كاللهب المندلع .. ولكن لا يمكن أن يخلو منه عمل فني إلا أنهار وتفتت) . " (٩٢ : ٣١ ، ٣٢) .

(أ - ٥) أنواع الخطوط وأثارها فى التشكيل داخل العمل الفنى :

الخطوط هى الهيكل البنائى للتكوين، فهى تفصل مساحات الكتل أو الألوان " وتؤدى دوراً أساسياً فى تعريفنا بشكل الموضوعات الداخلة فى حدود الصورة، وهى أيضاً تلعب دوراً جمالياً حيويًا لأنها الدليل الذى يقود العين إلى مركز الانتباه فى العمل الفنى " . (: ٦٥ ، ٦٦) .

ويتفق كل من "إسماعيل شوقي" (٥٢ : ١٤٦ - ١٤٩) ، "حسن حسن أحمد الخلقى" (٥٢ : ٥٥ ، ٥٦) . على ان الخطوط تنقسم إلى مجموعتين :

الأولى : مجموعة الخطوط البسيطة وتتكون من الخطوط المستقيمة بأوضاعها المختلفة ، الرأسية والأفقية ، والمائلة.

الثانية : مجموعة الخطوط المركبة وتنقسم إلى ثلاثة أنواع :

١ - خطوط مركبة أساسها الخط المستقيم كالخط المنكسر " الزجراجى " والخطوط المتوازنة والخطوط المتعامدة.

٢ - خطوط مركبة أساسها الخط غير المستقيم، كالخط المتعرج والخط الحلزونى والخط المموج.

٣ - خطوط مركبة أساسها الخط المستقيم وغير المستقيم فى آن واحد كالخطوط المصفرة، والمتقطعة ، والمتشابكة ، والخطوط الحرة ، والخطوط الإشعاعية .

الخطوط الأفقية :

تتميز الخطوط الأفقية فى التكوين ببعض الخصائص التشكيلية المختلفة من أهمها :

— الخطوط الأفقية فى التكوين تعمل على زيادة الإحساس بالعرض والأتساع الأفقى .
— وضع الخطوط الأفقية فى التكوين أحياناً يكون وسيلة لتقدير مدى بعد الأشكال أو قربها من عين المشاهد .

— تعطى الخطوط الأفقية فى التكوين للمشاهد الإحساس بالثبات والراحة والهدوء والاستقرار ولاسيما إذا كانت واقعة فى الجزء الأسفل من التكوين، فهى ترتبط فى إدراكنا بالأرض .
— تعمل الخطوط الأفقية كأرضية أو قاعدة لكل الأشكال أو الخطوط المرسومة فوقها .

الخطوط الرأسية :

تتميز الخطوط الرأسية فى التكوين ببعض الخصائص التشكيلية الآتية:

— تعتبر الخطوط الرأسية في التكوين رمزاً للقوى النامية، أو الرفع والسمو، أو العظمة والوقار، وهذا الإدراك البصري للرأسيات وما ينبثق عنه من أحاسيس مبعثه من اتجاه قوى النمو في الطبيعة دائماً يتمثل في المسار الرأسى .

— تلاقى الخطوط الرأسية والأفقية يعمل على الإحساس بالتوازن فالخط الأفقى والرأسى هما لقاء بين قوتين فى اتجاهين متعارضين وربما يكون ذلك مرجعه إلى أن الخط الرأسى بحكم تعبيره عن الجاذبية الأرضية والخط الأفقى بحكم تعبيره عن الاستقرار والتسطيح يؤديان دوراً فى إثارة الإحساس بالتوازن فى القوى .

— استخدام الخطوط الطولية فى التكوين بصورة متكررة يزيد الإحساس بالقوة والصلابة لعلاقات الخطوط .

الخطوط المنحنية والدوائر والحلزونات :

تتميز الخطوط المنحنية والدوائر والحلزونات فى التكوين ببعض الخصائص التشكيلية الآتية:

- استخدام الخطوط ذات المنحنيات الواسعة فى التكوين يثير فى النفس إحساس بالهدوء وذلك عكس استخدام الخطوط ذات الزوايا الحادة والتي تعطى الإحساس بالقوة .
- من سمات التكوينات ذات الخطوط المنحنية الوداعة والرقّة والسماحة ، وعندما تصل زيادة الخطوط المنحنية إلى الاستدارة سواء فى الخطوط أو فى تحديد المساحات والكتل زيادة كبيرة قد تعطى معنى الاسترخاء والضعف .
- التكوينات المنحنية من شأنها أن تضم العناصر المتفرقة وتجميعها فى التكوين لتصبح كل ما يتميز بالوحدة .
- تعتبر الدائرة من الوجهة الهندسية سلسلة من المنحنيات المتصلة ، وقد استخدمت الدائرة منذ القدم فى التكوين كرمز للأبدية واللانهاية .

الخطوط المائلة :

تتميز الخطوط المائلة فى التكوين ببعض الخصائص التشكيلية الآتية:

- الخطوط المائلة تزيد من طبيعتها الحركية ، وترتبط بمعنى الاندفاع .
- ينبثق عن الخطوط المائلة فى التكوين أحاسيس مركبة سواء كانت تصاعدية أو تنازليه ، فطبيعة انحراف الخطوط المائلة عن الأوضاع المستقرة للخطوط الرأسية والأفقية .. وضع يثير فى المشاهد إحساساً بالترقب أو التوتر .

- إن ما تثيره الخطوط المائلة من معان الحركة يرتبط مباشرة بالإحساس بالسقوط لتلك الخطوط المائلة فالمشاهد يستشعر عدم استقرارها ، فهي وضع متوتر يميل إلى السقوط في إحدى الاتجاهات والسقوط في حد ذاته حركة .

من خلال المميزات والخصائص المهمة للخطوط نجد أن الفنان المصرى المعاصر يمكن استخدامها خلال إبداعات تثير كثيراً من المعانى التى تمتد من الاستقرار والاتزان والثبات إلى الإحساس بالحركة والاندفاع والتوتر والدينامي، فالخط فى التكوين لا يقتصر على كونه خطأ خارجياً يحدد الأشكال التمثيلية بل أصبح له قيمة مستقلة وينشأ من تنمية إحساس بالحركة .

(٦ -) - التعبير بالخطوط :

ويتوقف التعبير الفنى على عوامل متعددة ترتبط بخصائص الخطوط تلك العوامل هى التى تميز عملاً فنياً عن آخر ، وتلك العوامل هى :

- ١- تنوع الخط فى أبعاده القياسية (سمكه - طوله)
- ٢- تنوع الخط فى اتجاهه (رأسى - أفقى - مائل)
- ٣- الوسيلة التى استخدمت فى رسم الخط (فرشاة - قلم)
- ٤- لون الخط .
- ٥- تنوع الخط من حيث أنواعه .
- ٦- تنوع الخط فى نظم تكراره والجمع بين أكثر من نوع واتجاه .
- ٧- نهاية الخط قد تكون (مربعة أو مثلثة أو مدورة) .
- ٨- أشكال الخطوط مهشرة أو مصمتة .
- ٩- أحرف الخط فقد تكون خشنة أو ناعمة .

(٧ -) - وظائف الخطوط :

" للخطوط وظائف تشكيلية متعددة من أهمها :

- ١- تحدد مسطح التكوين أو اللوحة .
- ٢- تعريف الأشكال وتجديدها .
- ٣- بناء هيكل التكوين .
- ٤- حصر الفراغ فى التكوين .
- ٥- اعداد التخطيطات والكروكيات .
- ٦- إحداث التأثير بالمسطحات والحجوم .
- ٧- الفصل بين المساحات اللونية .
- ٨- الإيهام بالبعد الثالث فى التكوين .
- ٩- إحداث القيم السطحية والملمسية .
- ١٠ - إغلاق الفراغ .
- ١١- تحقيق التباين .
- ١٢ - تحقيق الاستقـرار .

- ١٣ - تحقيق الإيقاع الخطى . ١٤ - إحداث التدرج فى الظلال .
- ١٥ - تحقيق وحدة التكوين . ١٦ - إحداث الخداع البصرى .
- ١٧ - تحقيق الشعور بالحركة . ١٨ - تحقيق السيادة .
- ١٩ - إحداث التأثير بالشفافية . ٢٠ - التعبير عن الإشعاع والتجميع .
- ٢١ - تحديد الاتجاه . " (١٦ : ١٥٣ ، ١٥٤)
- (١ - ٨) المسميات الخطية :

" للخطوط مسميات خطية وهى "

- ١ . خطوط الحركة .
- ٢ . خط الجمال .
- ٣ . خط الأفق .
- ٤ . الخطوط الإشعاعية .
- ٥ . خطوط التظليل .
- ٦ . الخطوط الخارجية .
- ٧ . خط الأرض .
- ٨ . خط مستوى النظر . " (١٦ : ١٥٤)

ب- المساحة المسطحة (الشكل) الناتجة عن العلاقات التكوينية للعناصر الفنية وعلاقتها

بالمساحة الأصلية للعمل الفنى:

إن المساحة هى وحدة بناء العمل الفنى وتكون المساحة ذات بعدين طولى ورأسى ، ويتنوع وجودها فى العمل الفنى من خلال اللون والملمس حيث تزيد بتنوعها من ثرائه، وقد تستخدم المساحة كأشكال على أرضية حيث نجد إنها تبرز إلى الأمام لتمثل الأشكال أو تتوارى إلى الخلف لتمثل الأرضية مما يساعد على إدراك العمل الفنى .

(ب - ١) - مفهوم المساحة المسطحة (الشكل):

يعرفها " إسماعيل شوقي " بأنها " بيان حركة الخط (فى اتجاه مخالف للاتجاه الذاتى) وشكل مساحة .. والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق ، وهى محاطة بخطوط وتحدد الحدود الخارجية لأي حجم . فالمساحة تعنى عنصر مسطح أولى أكثر تركيباً من النقطة والخط ، فالشكل ينشأ من تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط حيث تؤدي ذلك

إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عن تكراره وباختلاف اتجاه ونظام الحركة . " (١٦ : ١٦٤)

" فالمساحة هي ذلك الفراغ الموجود بين الخطوط التي تتجه اتجاهات مختلفة وتفرض شخصيتها على المساحات المحيطة تبعاً لشكلها ودرجة تباينها ومكانها لنجد أن لكل مساحة كياناً له ملامحه الوصفية التي تنعكس على طبيعة هذه المساحة وذاتيتها بحيث لا ترى المساحة منفصلة وإنما تدرك في إطار الكل ويظل إدراكها مرتبطاً بأسلوب الفنان " (٨٠ : ١٢٢)، والتقنية التي يتبعها لإخراج عمله ، والتي تشكل بالضرورة مساحاته التي يستخدمها .

والمساحة في التكوين تبدو كأنها تتقدم إلى الإمام أو تتأخر إلى الخلف وقد تعلو وتهبط نتيجة تواجدتها على السطح فهي تعد لغة تحدث تعبيراً وتأثيراً على المشاهد كلما أحكم الفنان صياغتها وربطها ببعضها البعض .

وهناك مجموعة من الاعتبارات تتحكم في أسلوب توزيع المساحات داخل العمل الفني وهي:

- العلاقات بين المساحات من جانب وإطار العمل الفني الذي يضم هذه المساحات من جانب آخر
- الاتزان عند توزيع المساحات وذلك بنسب مقبولة من الناحية الجمالية .
- توزيع المساحات اللونية داخل العمل الفني .
- أن يتم توزيع المساحات بحيث تتحقق للعمل الفني وحدة مع التنوع وسيادة لجزء منه على الأجزاء الأخرى .
- أن يوضع في الاعتبار تأثير تراكب المساحات وتبادل ألوانها في إثارة الإحساس بالعمق الفراغي .

- أن يتفق توزيع المساحات مع الهدف المطلوب في العمل الفني وما يتضمن من سيادة لألوان أو درجات ألوان معينة . (١٦ : ١٦٧)

ولقد أدرك الفنان المعاصر التأثير التعبيري لعلاقات أشكاله عندما تتباين وتتعدد الخصائص البصرية لعلاقات المساحات في العمل الفني الواحد ، وقد استثمر المصور الحديث توظيف المساحة في إيجاد علاقات تبادلية بينها وبين الأرضيات أو خلفيات الأشكال وهو ما يجعل المشاهد ينتقل من مساحة إلى أخرى داخل العمل الفني ، وبذلك ترتبط المساحات في اللوحة التصويرية بمبادئ الإيقاع الذي يحدد الفنان المصور نوعه وماذا يريد من تحقيقه . (٤ : ١٠٩)

" وتتخذ الأشكال أو المساحات في الفن عدداً من التصنيفات وهي :

- أشكال هندسية .
- أشكال عضوية .
- أشكال طبيعية .
- أشكال محددة .
- أشكال تمثيلية .
- أشكال غير تمثيلية .
- أشكال موضوعية .
- أشكال غير موضوعية .

(ب - ٢) - الأشكال الهندسية المسطحة :

وهي أشكال محددة لا تمثل أو تحاكي موضوعاً خارجياً في الطبيعة، والأشكال الهندسية الأولية بوجه عام تنقسم إلى ثلاثة أنماط لطريقة انتظامهما :

- ١- الأشكال المنتظمة (المثلث المتساوي الأضلاع والمربع والدائرة)
- ٢- الأشكال شبه المنتظمة (المستطيل والمعين والمثلث متساوي الساقين وشبه المنحرف ومتوازي المستطيلات)
- ٣- الأشكال غير المنتظمة وهي (الأشكال التي لا يخضع بنائها إلى قانون هندسي محدد ويمكن أن تتداخل في تركيبها العناصر المنتظمة وشبه المنتظمة)

(ب - ٣) - الأشكال العضوية :

وهي التي تعطى انطباعاً بوجود الصفات الحيوية التي تميز الكائنات الحية فهي أشكال ذات صلة واضحة بعناصر الطبيعة أو هي أشكال تحاكي أو تستخلص صفات الأشياء الطبيعية .

- فقد تكون طبيعتها تمثل المظهر أي تمثل الخصائص الظاهرة لشيء تحاكيه .
- ويمكن أن تكون أشكال عضوية معبرة عندما تعتمد على التعبير في الخصائص الجوهرية دون محاكاة للمظهر .
- المساحة قد تكون مربع أو دائرة أو مثلث أو أي شكل هندسي آخر مفرداً وقد تكون نتيجة لدمج أكثر من شكل مع إجراء بعض التجريب من حذف وإضافة وغيرها لإنتاج مساحة ذات طابع خاص .

وقد تكون المساحة ذات شكل عضوي أو تجمع بين العضوي والهندسي . وللفنان حق اختيار وتكوين مفرداته الخاصة به كما أن المساحة بشكل عام هي الفراغ المحصور والمحدد بين الخطوط ، وهي وحدة البناء للعمل الفني وهي أكثر تعقيداً من النقطة والخط "

ج - المعتم والمضىء (القيمة الضوئية) :

(ج - ١) - مفهوم المعتم والمضىء.

" المعتم والمضىء من أكثر العناصر استخداماً في بناء العمل الفني التي لا تتغير فيه قيمة اللون . كالأعمال المجسمة ، فهي تؤثر في الرأي تأثيرات فنية مختلفة بحسب الطريقة التي يسقط بها الضوء على سطحها ، وغالباً ما يرتبط المعتم والمضىء ارتباطاً وثيقاً بلون الشكل وقيمتة السطحية ، وقد يكون تصميم المعتم والمضىء سهلاً سهولة وضع الأبيض مع الأسود أو معقداً مليئاً بالقيم العديدة من درجات الرمادي بين الأبيض والأسود " (١٦ : ١٨٢)

فقد تبين أن معظم الأعمال الفنية لها درجات متعددة من الفاتح والقاتم . وتعرف هذه الدرجات بالقيم ، وتترج من الأبيض إلى الأسود ، وتتكون من آلاف من الدرجات (الفاتحة) والدرجات (المتوسطة) والدرجات (القاتمة) وهي عبارة عن قيم وسيطة .

وأول ما يلاحظه الإنسان في فن التصوير هو توزيع الدرجات الفاتحة والقاتمة ، وتستخدم بعض الصور درجات فاتحة وقاتمة أكثر قوة وثباتاً . وبعضها يستخدم درجات ضئيلة والبعض الآخر تكون الدرجات فيها وسطاً بين الاثنين وتعطينا تأثيراً رمادياً عاماً . (٣٣ : ٢٣٩)

" والضوء من الخصائص الكامنة في الأشياء التي نراها ، وأن الأجسام هي التي تعكس الأشعة بقدر يتوقف على خصائصها - فمن المسطحات أو الأجسام ما يعكس قدراً كبيراً من الأشعة ومنها ما لا يعكس إلا القليل منها أو يعكس شيئاً وفق الخصائص الطبيعية للشيء فالإضاءة في التكوين تترجم بألوان فاتحة ، كما تترجم الظلال بالوان قاتمة . كما أن الضوء في الطبيعة أو المساحات البيضاء في التكوين يوحي بمعاني الصراحة أو الحقيقة أو الصدق أو النقاء والبرودة أو التفاؤل والظلام في الطبيعة أو المساحات السوداء في التكوين ، يوحي بخيال وغموض ورهبة وخوف .

فالإضاءة عنصر إيجابي ، والظلال هي المقابل السلبي لها فهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام الثلاثية الأبعاد ومناطق الظلال هي تلك التي تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئي (١٦ : ١٨٢) .

والضوء يشكل عنصراً حاسماً وفارقاً في التصوير المصري المعاصر ، فهو المقوم الأساسي الذي يستثير شبكة العين للوهلة الأولى ، ويضفي على عناصر اللوحة والالوان بقلها وخفتها وتدرجها نوعاً من التناغم والانسجام ، كما أنه يمنح التكوين أوضاعاً وعلاقات جديدة .

ولا تقتصر دور ووظيفة الضوء على التضاد المباشر بين مساحات النور والعتمة في اللوحة ، بل يتجاوز ذلك ليصبح هو البؤرة التي تنتظم قيم الحركة والفراغ ، فهو ضوء متحرك مشرب دائماً باللون والحركة يتضافر معهما في توليد شحنة من الأحاسيس السحرية بأبعاد اللوحة التعبيرية (١٦ : ٥٩)

(ج - ٢) - التدرج في الظلال :

" يقصد بالتدرج في الظلال اندماج مجموعة من الدرجات الظلية محصورة بين درجتين متباينتين ، بحيث يتحول المجال بين هاتين الدرجتين تحولاً غير محسوس من القائم إلى الفاتح أو العكس . فلكي يكون هناك تدرج بين الأبيض والأسود مثلاً ينبغي أن يحتوى المجال بينهما على درجات ظلية تبدأ بدرجة الرمادي الذي يلي الأسود مباشرة ، وتنتهي بدرجة الرمادي الذي يسبق الأبيض بحيث تتداخل كل درجة من هذه الدرجات مع ما يجاورها ، تداخلاً تدريجياً لا نشعر من خلاله بوجود فواصل بين نهاية أي درجة وبدايتها المجاورة له .

ويتوقف التدرج الناتج على اعداد الدرجات المحصورة فيه بين الدرجتين المتباينتين - فكلما زاد عدد هذه الدرجات اتسع مجال التدرج وقلت سرعته وبالتالي فإنه يعطينا إحساساً بالهدوء ، وكلما قل عدد الدرجات المحصورة زادت سرعة التدرج إلى أن يقترب من التباين وفي هذه الحالة يعطينا إحساساً بالصراع والقوة وعدم الاستقرار ويمكن الحصول على التدرج في الظلال باستخدام اللون ، كما يمكن تحقيقه أيضاً باستخدام الخطوط . ويعمل التدرج في الظلال - في مجال التصوير بصفة عامة على تحقيق وتأکید الكتلة والتجسيم وكلها عوامل هامة في بناء العمل الفني وتحديد شخصيته " (٣٧ : ١١٤ ، ١١٥)

وتتأثر حدة الظلال بالآتي :

١- المساحة التي ينبعث منها الضوء فتكون محددة تماماً أو تكون متدرجة .

٢- نوع الإضاءة .

- إضاءة مركزية . - إضاءة غير مركزية وموزعة .

- إضاءة غير مباشرة . - إضاءة غير مؤدية إلى ظلال .

كما أن الإضاءة تؤدي دورها في تحقيق الغايات الفنية التي يطلبها الفنان المصور بالتعاون مع

عناصر أخرى :

- ١- لتحقيق السيادة للموضوع الرئيسى .
- ٢- لتحقيق التوازن .
- ٣- لتحقيق التأثير الدرامى .
- ٤- لإثارة الإحساس بالعمق الفراغى . (١٦ : ١٨٣)

٤- ملمس السطح :

(د - ١) - مفهوم ملمس السطح.

يشير ملمس السطح إلى الخصائص المادية المكونة لأسطح الأشياء ، من حيث تركيبها أو نسيجها الطبيعى المميز لها مقارنة بغيرها ، والملمس هو إحدى الحواس الخمس الظاهرة وهو قوة منبته فى العصب تدرك بها الحرارة والبرودة والرطوبة وما نحو ذلك . (١٤٥ : ٥٦٤)
والملمس هو " درجة الخشونة أو النعومة والصلابة أو اللين فى سطح الأشياء التى نشعر بها عن طريق اللمس . " (٢١٦ : ٨٩٣) .

كما يعرفه " حسام بدر الدين عبد السلام " بأنه " ينتج من طبيعة التكوين الخاص لكل مادة كما يدل على الخصائص السطحية لها " (٥١ : ١٩) ، ويعرفه " محمود البسيونى " بأنه " نغم السطوح فكل سطح له نسيج مميز وسطح بجوار آخر يولد لحنين مميز ، وإذا زادت السطوح وصل الرسم إلى معزوفة أو سيمفونية من المسطحات المميزة ، ولو فرضنا أن كل سطح له أصل فى الطبيعة لتصورنا من الأنسجة الحرير ، والصوف ، والكتان ، وإذا تنوعت الأصول ظهرت سمارة الخشب ، وكتابات ورق الصحف ، وشبكات الأسلاك ، وترصيصات الطوب المستطيلة ، ومسدسات الحجارة " (١٦٨ : ٣٩)

وملمس السطح يظهر كنتيجة للتفاعل بين الأضواء وكيفيات السطح من حيث النعومة والخشونة ودرجات الثقل . كثير الأضواء المنعكسة عن سطح المواد وكيفيات انعكاسها تعكس الصفات الجسيمة للخامة . مثل الصلابة والليونة والخفة والثقل وغيرها من صفات جعلتها فى نظر البعض مبدءاً لدراسة الجمال ، فنحن ننظر إلى القيم السطحية على أنها ملمس السطوح كما تحسه اليد . ولكن القيم السطحية أيضاً هى ملمس السطوح كما يجسها العقل لان فى العقل ميلاً لوصف السطوح المرئية على أنها خشنة أو ناعمة وأن يربط هذه الصفات المرئية بالحركة . " (١٦ : ١٧٤)

والمقصود بملمس السطوح " تلك الحالات التى يوحد عليها المظهر الخارجى لأسطح الأجسام

المختلفة من حيث درجات النعومة والخشونة " (٥١ : ٢٥)

ومفهوم الملمس فى العمل الفنى لا يعنى الإحساس به عن طريق اللمس إذ أن إدراك الملمس يتحقق أيضاً عن طريق الرؤية البصرية " فإحساس العقل بالقيم السطحية وتخيّلها ظاهرة يطلق عليها أحياناً المعادل البصرى للإحساس اللمسى . " (٧ : ١٩) .

وعلى هذا فإن حاسة الأبصار تكثر بتميّز نوعيات أخرى من الملامس كملامس الأسطح المستوية تماماً والتي تتضمن خصائص مرئية متباينة غير محسوسة باللمس ، من حيث مظهرها الشكلى واللونى وهى ما تعرف بالملامس (الإيهامية) وغالباً ما توضحها توزيعات الدرجات اللونية وطرق تشكيلها . وتتأكد الصفة الملمسية لسطح ما - سواء أكان طبيعياً أم صناعياً - من خلال مصادر الإضاءة المختلفة التى تظهر وتوضح السمات الملمسية من بروز وتؤات وانخفاضات ، والتي على أثرها تتكون المناطق ذات الإضاءة العالية والمتوسطة وأيضاً ما يتبعها من مناطق ظليلة . ومع تعدد الملامس وأيضاً تغلب الناحية الابتكارية على أعمال الفنانين جعلهم يتحكمون فى الضوء كعنصر تشكيلى مهم فى توزيعه داخل لوحاتهم لكى يبنى به العمل الفنى أو حتى الموضوع المراد التعبير عنه مما يجعل هناك طرقاً وأساليب عدة للتحكم فى الانعكاسات الضوئية التى يحدثها تنوع الملامس على سطوح الأعمال الفنية .

(د - ٢) - مصادر الإحساس باللمس :

" نجدها فى المخلوقات العديدة والكائنات الحية التى نراها بالعين المجردة ثروة من الأشكال المختلفة الملمس . فجلد الثعبان أو ريش الطاووس أو ظهر السلحفاة أو التماسيح أو جناح الفراشة أو عرف الديك أو جلد الحمار الوحشى والأسماك والقواقع البحرية أو ريش العصافير والحمام وفراء الحيوانات وقطاعات الأخشاب أو جذوع الأشجار وورقات النبات أو الزهور وهى جميعاً منبع ومصدر إلهام للتكوينات الفنية المسطحة أو المسطحات الفنية المجسمة .

ولشعر الأنثى ملمس ندركه بصرياً ويختلف ملمسه من فتاه إلى أخرى لأسلوب تسريحة الشعر . ولا يقتصر الإحساس على الكائنات الحية فقط بل يمتد إلى كافة المواد غير العضوية كالرمال وقطاعات الأحجار والرخام والتكوين البلورى للعناصر والمركبات الكيميائية " (١٦ : ١٧٥) .

(د - ٣) - تصنيف ملامس السطوح :

" لقد صنف " إسماعيل شوقي " (١٦ : ١٧٤) ملامس السطوح إلى قسمين .

القسم الأول : من حيث الدرجة .

- ملامس خشنة .

- ملامس ناعمة .

- ملامس منتظمة . - ملامس غير منتظمة .

القسم الثانى : من حيث النوع.

ملامس حقيقية - ملامس طبيعية - ملامس صناعية - ملامس إيهامية .

ومما يؤكد ذلك ما أشار إليه " حسام بدر الدين عبد السلام " (٥١ : ٥١ - ٥٤)

إلى التقسيم العام لملامس السطوح فى الفنون التشكيلية والتي قسمها إلى ثلاثة أنواع رئيسية وهى كالآتى :

١. ملامس فعلية actual textures .
٢. ملامس إيهامية illusion textures .
٣. ملامس فعلية إيهامية actual - illusion textures .

أولاً : الملامس الفعلية : actual textures

إن إدراك الملامس كعملية عقلية يتم بطريقتين إما عن طريق العين أو عن طريق حاسة اللمس . والطبيعى أن يتم عن طريق حاسة البصر أولاً أي أنه يدرك الشيء كحالة ملمسية عن طريق رؤيته والحكم عليه وتصنيفه بالاستعانة بالخبرة المخزونة فى العقل ثم تأتى مرحلة التأكد عن طريق لمس هذا الملمس . والمقصود بالملامس الفعلية هنا (هى التى يمكن اختبار سطحها المادى وتعرفها، وتميزها بحاسة اللمس فضلاً عن وضوح عناصرها من خلال مظهرها المرئى)

أي أن الملامس الفعلية هى التى تدرك بالعقل من خلال حاسة البصر واللمس بطريقة واحدة وتميز عناصرها التركيبية من حيث تصنيفاتها، ويتدخل الضوء هنا كعامل أساسى فى تعرف الملامس الفعلية . فالظل والنور المتكون على السطح يكون ظلاً ونوراً حقيقتان. وقد يكون البروز والغور والتحبيب أو الخشونة والنعومة من صفات هذه الملامس الحقيقية والتي تحمل صفات كل خاصية بشكل حقيقى .

وفى هذا تأكيد على تأثير حاستى اللمس والبصر معاً فى إدراك الكيان الملمسى ومواصفاته التركيبية.

فنحن على حق عندما ننظر إلى القيم السطحية على أنها ملامس السطوح كما تحسها اليد ولكن القيم السطحية أيضاً هى ملامس السطوح كما يحسها العقل ، لأن فى العقل ميلاً لوصف السطوح المرئية على أنها خشنة أو ناعمة .

ويمكن إرجاع الملامس الفعلية إلى نوعين :

أ) ملامس طبيعية :

وهى من صنع الله أي أنها طبيعية ولا دخل للإنسان بطبيعة تركيبها ونجدها على أسطح أو بداخل الأشياء مثل الصخور والمسطحات الرملية وجذوع الأشجار وأوراقها وجلود الحيوانات وسطح المياه وخلافه، وهى تحتوى على العديد من التنوعات الجمالية مما نعتبرها مصدراً مهماً من مصادر الإبداع عند الفنان .

وقد يتدخل الإنسان أحياناً لمعالجة سطح طبيعى دون الإخلال بنظام تكوينه مثل الحفظ الكيميائى مثلاً لبعض العناصر الحسية الحيوانية والنباتية أو تجفيفها لاستخداماتها الوظيفية والجمالية .

ب) ملامس صناعية :

والمقصود بها تلك الملامس المحدثه بفعل الإنسان وتدخله المباشر فى صياغته التركيبية . وقد تنتج بقصد أو بغير قصد وهى غالباً ما تستوحى من عناصر أخرى طبيعية فتقلدها أو تختلف عنها تبعاً للمجال المصنعة لخدمته وظيفياً أو جمالياً . وقد يكون الملامس الصناعى مبتكراً " أي يتم استحداثه استغلالاً لخيال الفنان ومهارته التقنية، ويعطى تأثيراً يمكن ترجمته وتفسيره على أنه ملمس إلا أنه من نتاج خيال الفنان، ومن المحتمل ألا يكون قد سبقه إليه أحد .

أو قد يكون ملمس مقلد ويعنى بنسخ الملامس الحقيقية ومحاكاتها من خلال استخدام الأضواء والظلال والألوان وتباينات خصائصها .

ثانياً : الملامس الإيهامية : illusion textures

وهى نوع آخر من الملامس التى تدرك كشكلها المرئى فقط لمساحات خالية من التجسيم الملموس، حيث يمكن تمييز خصائصها اعتماداً على السمات اللونية والشكلية وتفسير ما تعكسه من تأثيرات ضوئية تبعاً لتوزيع المناطق المضيئة والفاتحة والأخرى الظلمية والمظلمة ودرجات تفاوتها من حيث التركيز أو التكتيف والانتشار، ويطلق أحياناً على ظاهرة إدراك تلك الملامس (المعادل البصرى للإحساس الملمسى)، ويشارك عامل الخبرة فى

إدراك هذا النوع من الملامس فنتم عمليات مضاهاة أو مقارنة ذهنية باستدعاء ما لدى الفرد من خبرات سابقة تتعلق بالملامس المألوفة لنا أشكالها .

وقد يستغل الفنان شكلاً فعلياً للملامس ويقلدها بشكل إيهامى وهو ما يسمى بنمط الملامس المقلدة وهى التى تحاكي واقع الملمس الفعلى ودلالاته الحقيقية على المسطح ذى البعدين .

ثالثاً : إيهامية فعلية : illusion - actual textures

وهى ملامس فعلية تحولت إلى ملامس إيهامية لوجود حائل بين إدراكها لمسياً " باليد مثلاً " كأن يكون هناك ملامس فعلية على لوحة مسطحة ويمكن إدراكها بصرياً بأنها فعلية اعتماداً على خبرة الفرد، ولكن لا يمكن لمسها لوجود حائل شفاف ناعم عليها . وفى هذه الحالة لا يكون الملمس فعلياً لعدم تحقق إدراكه لمسياً عن طريق اليد ولا يكون إيهامياً لأنه ملمس حقيقى (فعلى) ولكنه مغطى بحائل شفاف .

(د - ٤) - الملامس فى الفنون التشكيلية :

يرتبط مفهوم ملامس السطوح فى الفنون التشكيلية - قديماً وحديثاً على حد سواء - بعمليات الإيهام والخداع البصرى من حيث صياغتها التشكيلية وتأثيرها على المشاهد ، وقد سعى الفنان منذ القدم لتوظيف القيم الملمسية فى التصوير سواء عن طريق الخط أو اللون أو الخامات .. فاستغل الفنان البدائى أسطح جدران الكهوف وما يعثرها من نتوءات أو حفر غائر فى التعبير عن رسوم الحيوانات البرية المتوحشة ، كما أنه لجأ إلى توليف شتى الخامات فى وضع الأقنعة التى كانت تستخدم لأغراض رمزية ، وكثيراً ما عبر الفنان المصرى القديم عن الشفافية فى الرسوم الجدارية مما أوجد ملامس مختلفة للأشكال .

وحديثاً فقد حددت الاتجاهات الفنية وتنوعت حركاتها ، فلم تعد ملامس السطوح قاصرة على محاكاة الطبيعة بأشكالها وملامسها المختلفة فحسب . إذ أن البحوث العلمية ومكتشفاتها المتلاحقة قدمت آفاقاً جديدة لمفهوم ملامس السطوح . ويعد الاتجاه التأثيرى بمثابة الانطلاقة الأولى لتطوير مفهوم القيم السطحية والاهتمام بالتأثيرات التعبيرية فى الأعمال التصويرية التى انتشرت فيما بعد بدءاً بالفنان " فان جوخ " ووصولاً للفنان " جاكسون بولوك " وغيرهم .

وللطبيعي أن يكون للألوان وخواصها المختلفة دورها الرئيسى فى تنوع الأنماط الملمسية فى مجال الفنون التشكيلية؛ وذلك عن طريق الوسائط التقنية المختلفة وأساليب المعالجات التشكيلية ، سواء أكانت الألوان المستخدمة فى التشكيل - فرش - سكاكين - أقلام ... وغيرها أم طرق التنفيذ فى التكوين كطباعة السطوح وتجهيزها، عمل الصدفة اللونية ، وسكب الألوان على سطح اللوحة ، استخدام نوعيات مختلفة من الورق ذى الملامس والألوان المتعددة . فإن كل هذه الإجراءات التقنية والحلول الابتكارية تؤدي إلى التغيير من خواص اللون وقيمة الملمسية .
(٥٢ : ٥١ ، ٥٢)

٥- اللون :

(١ - هـ) - مفهوم اللون :

يعد اللون من أكثر الجوانب إثارة في البيئة المحيطة بالإنسان كما يعد لغة عالمية في إدراكه حسياً وما يخلقه من تأثير مباشر نتيجة خبراته المكتسبة تجاهه . فمنذ ظهور الإنسان الأول في عصر ما قبل التاريخ وهو يتعرف على مكونات الطبيعة من حوله ، فقد أهتم بمعرفة الألوان في طريق تأمله في زرقة السماء وألوان الأزهار والجبال والأشجار والطيور ... الخ ، وكلما تقدم الزمن زادت معرفة الإنسان لخواص اللون ومحدداته وعرف أن لكل لون دلالة رمزية يتميز بها عن اللون الآخر .
(١٥٧ : ١٠) .

"ولقد جذبت ظاهرة اللون أنظار القدماء فتحدث عنها "أرسطو" و"أفلاطون" و"فيثاغورث" فيذكر "أرسطو" أن الألوان البسيطة هي ألوان عناصر الوجود وهي النار والهواء والتراب . ويذكر كل من زيلانسكى paulzelanski ، وفيشر Fisher Maïy أنه بعد حوالي ثمانية عشر قرناً كتب "ليونارد دافنشى" متفقاً مع رأي أرسطو حيث قال: إن أول الألوان البسيطة هو اللون الأبيض وهو يمثل الضوء الذي بدونيه لا يمكن للضوء رؤية الألوان ، والأصفر يعني التربة ، والأخضر يعني الماء والأزرق يعني الفضاء ، والأحمر يعني النار ، والأسود يعني الظلام الكامل " . (٢٢٥ : ١٥)

" أما في العصر الحديث فنجد أن اللون قد اكتسب صفات إدراكية جديدة لم تكن معروفة من قبل ، فقد أدرك الفنان كيف يوظف اللون توظيفاً يعتمد على قيمة هذا اللون ، معتمداً على نتائج الدراسات العلمية الجديدة والنظريات الحديثة في مجال علم النفس . وكذلك الاتجاهات الحديثة في نظريات الضوء " . (٢٠١ : ١)

واليوم نجد أن اللون قد تخطى كل عناصر العمل الفني إلى المقدمة لما له من أهمية بالغة في إنجاح وظيفة العمل الفني .

ومما يؤكد ذلك ما ذكرته "سعاد حسن عبد الرحمن" عن أهمية اللون بالنسبة للعمل الفني حيث تقول: بأن "اللون يعد من أهم عناصر التكوين في التصوير painting ، فهو العنصر الذي يبرز العمل الفني، ويضع العلاقة بين الفنان والمتلقي ، وهو يشكل عنصراً مهماً في المراحل المختلفة التي مرت بها اللوحة (٧٧ : ١١٩) .

"إن أسمى أعمال الإبداع نحت اللون بسخاء وكان اللون هو الدليل الصادق على كمالها ، إذ يرتبط اللون بالحياة في جسم الإنسان ، والضوء في السماء، والنقاء والصلابة في الأرض ، بينما الموت والليل والندس بكل أنواعه تصبح بلا لون (هكذا يقول راسكين عن اللون) " (٢٢٠ : ٦١) .

" واللون في مجال الفن التشكيلي يعنى المواد الصباغية الملونة المختلفة التي يستعملها الفنانون ، ومكوناتها مادة البجمنت pegmint الملونة ، وهي عبارة في مساحيق تستخرج من مصادر طبيعة أو كيميائية مضافة لمواد أخرى وسيطة ، ومن هذه التركيبات يمكن إنتاج نوعيات الألوان المختلفة والمعروفة في حقل الفن كالألوان الزيتية ، الشمعية ، والصبغات ، الألوان المائية ، والباستيل ، والاكريليك " (٣٧ : ٥٢) .

وقد وصل الفنان باللون إلى نقل الواقع نقلاً متقناً كما في الكلاسيكية ، لكن مع التطور العلمي ، استخدم التأثيريون اللون بمفاهيم علمية جديدة وأساليب أكثر ابتكارية ، وقد جاء إبداع كل فنان ينتمي إلى هذه المدرسة مؤكداً على علاقة الضوء باللون وإبراز اللون الساطع المشبع بالضوء (٧٧ : ١١٩) .

فعلى الفنان أن يتخذ من اللون وسيلة إلى معان أخرى أكثر تعبيرية وإفصاحاً وعمقاً من مجرد الدلالات الظاهرة للألوان، وعليه أن ينفذ إلى ما تحوي به الألوان من معاني أخرى عميقة .

فاللون كما عرفه "يحي حموده" هو " ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكية العين سواء أكان ناتجاً عن المادة الصبغية أم عن الضوء الملون " (٢١٢ : ٥) ، كما عرفه " محي الدين طالو" بأنه " ليس صفة من صفات الأجسام وإنما نتيجة إحساس العين بالموجات المختلفة " (١٧٩ : ١٦٣) .

ويوضح "أحمد عبده سليم" بأن اللون " ذلك التفاعل الذي يحدث بين أي شكل وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه التي بها يتاح رؤية ، أي أن اللون هو المظهر الخارجي للشكل " (١١ : ١٨) .

وتؤكد "جيهان على سليمان" بأن اللون " هو ذلك الإحساس الذي يغمرنا عندما تتأثر العين بالضوء الساقط على الأشياء وتتعامل معه فتحس بالفروق الدقيقة بين مختلف الألوان ومدلولاتها ، هو هذا السحر الذي يظهر أبعاد العمل الفني ويزيد من إحساسنا بوجوده وهو إحساس يتخطى علوم الفيزياء والكيمياء والفسيولوجيا ، وعلم النفس ويخاطب أرقى ما في الكائن الحي وهو مشاعره " . (٤٨ : ٥) .

وترى "زينب السجيني" (٧٤ : ٥٣) " أن اللون عنصر أساسي من عناصر التراكيب في العمل الفني مما يضيفه إلى الخط من الوضوح والإيقاع والإيحاء بالشكل ، يضيف اللون إلى تلك العناصر عنصراً مهماً وهو الشكل الذي يقدم به العمل الفني إلى المشاهد " .

(هـ - ٢) - دائرة الألوان :

" تعد الوسيلة العلمية لدراسة الألوان ونستطيع عن طريقها أن نتعلم منها كيف نخلط الألوان مع بعضها، وهي تتفق وتتضمن ألوان الطيف ، وقد قام كثير من علماء اللون بترتيب الألوان من خلال دوائر مختلفة وهذا الترتيب المبسط قام بتنظيمه "يوهانز أيتين" على دائرة الألوان ذات الاثني عشر لوناً ، حيث تتكون من ثلاثة قوائم هي :-

١- ألوان أساسية (الأولية) .

٢- ألوان ثانوية .

٣- ألوان ثلاثية أو (المشتقة) .

١- الألوان الأساسية (الأولية) :-

وهي الأحمر والأصفر والأزرق ، وأطلق عليها ألوان أساسية لكونها لا يمكن الحصول عليها نظرياً عن طريق مزج الألوان الأخرى ، إلا أن مزجها يؤدي إلى الحصول على الألوان الأخرى .

٢- الألوان الثانوية :-

وهي البرتقالي والبنفسجي والأخضر، والتي يمكن الحصول عليها عن طريق مزج لونين أساسيين معاً ، والتي تحتل موقعاً متوسطاً بين الألوان الأساسية . في دائرة الألوان .

فبمزج : الأصفر + الأحمر = البرتقالي .

الأحمر + الأزرق = البنفسجي .

الأزرق + الأصفر = الأخضر .

والألوان الأساسية مع الألوان الثانوية هي التي يطلق عليها الألوان القياسية .

٣- الألوان الثلاثية (المشتقة) :-

تقع ما بين الألوان الأساسية والثانوية ، حيث تنشأ من خلط لون أساسي باللون الثانوي التالي

له . وينتج ستة ألوان متوسطة ، تشير أسماء هذه الألوان إلى مكوناتها وهي :

الأخضر المصفر ، الأخضر المزرق ، البنفسجي المزرق ، البنفسجي المحمر ، البرتقالي

المحمر ، البرتقالي المصفر .

وعلى هذا الأساس تم تكوين دائرة الألوان ذات الاثني عشر لوناً ، بحيث يحتل كل لون مكاناً

معيناً ومحددأ ، ويجب التأكيد على أن ترتيب هذه الألوان هو نفس ترتيب الطيف الطبيعي .

(١٦ : ١٨٧ - ١٩٠) .

(هـ - ٣) - الألوان الساخنة والباردة :-

" تنقسم دائرة اللون إلى مجموعتين :

المجموعة الأولى : وتتضمن الألوان الزرقاء والخضراء ، والبنفسجي المائل للأزرق ، وسميت بالألوان الباردة لأنها قريبة الشبه من لون السماء والماء فألوانها تميل للزرقاء ، وتعطي الإحساس النفسي بالبرودة .

المجموعة الثانية : وتشمل الألوان الصفراء والبرتقالية ، والحمراء ، ويطلق عليها الألوان الساخنة أو الدافئة نظراً لتقارب ألوانها للشمس والنار وقد تعطي الإحساس بالحرارة والدفع .

" وتعطي الألوان الساخنة أو الدافئة عند وضعها على القماش أو على أي سطح آخر تأثيراً بالقرب وتعرف بالألوان الأمامية أو القريبة (Advancing colors)، وبالعكس تعطي الألوان الباردة التأثير بتباعدتها ، وتعرف بالألوان الخلفية أو المبعدة (relreating colow) " (٣٣ : ٢٤١)

(هـ - ٤) - الألوان المتكاملة :-

" وهي الألوان المتقابلة في الدائرة اللونية ، فاللون الأحمر يقابله ويكملة اللون الأخضر الذي يتكون من مزج اللونين الأساسيين الآخرين وهما الأزرق والأصفر ، وهكذا يمكننا تعرف بقية الألوان، فمجموع كل لونين من الألوان الأساسية يتكامل مع اللون الثالث المتبقي ، فالأحمر يتكامل مع الأصفر والأصفر يتكامل مع البنفسجي ، والبرتقالي يتكامل مع الأزرق .

(هـ - ٥) - الألوان المحايدة :-

تعني الأبيض والأسود والرماديات العديدة التي تنتج عن خلطهما بكميات متفاوتة ، وقد أعطي الفنانون قدراً كبيراً من الاهتمام لتلك الألوان مما جعلها في أهمية الألوان الأساسية وسميت بهذا الاسم لعلاقتها المحايدة بالألوان الأخرى" (٥٢ : ٣٩ ، ٤٠) .

(هـ - ٦) - خواص وصفات اللون :-

يعد اللون من العناصر الحيوية والضرورية في الحياة ، ومما يزيد من وضوح مفهوم اللون أن نذكر الصفات والخواص التي تحدد مفهومه ، وتساعد على تمييز لون عن آخر والتي أمكن التوصل إليها من خلال الأبحاث والدراسات التي قام بها العلماء وخاصة العالم "البرت منسل" (ALbert munsell) عام ١٩٠٥م ، وهذه الصفات والخواص والتي يمكن قياسها هي :-

١- أصل اللون أو كنه اللون (Hue):-

يمثل أصل اللون الخصائص الذاتية التي تفرق بين لون وآخر ، فتدل على جوهره ، مثل اللون الأخضر أو الأحمر أو الأصفر ... واللون في أصله يمثل الصفة التي تدل على نقائه إلى درجة تشبعه في الصورة الكاملة ، وترتبط درجة تشبع اللون بمدى اختلاطه أو مزجه بغيره من الألوان المحايدة .

٢- قيمة اللون (Value) :-

وهي الصفة التي تجعلنا نطلق على لون أنه ساطع أو قاتم ، فاللون الساطع هو الذي يعكس كمية كبيرة من الأشعة ، والقاتم هو الذي تقل كمية الأشعة المنعكسة عنه ، بمعنى آخر فإن قيمة اللون تدل على درجة نصوعه "Brightness" وتتأثر نصاعة الألوان بكمية الأبيض والأسود المضافة إليه ، فكلما زادت كمية الأبيض أي اللون زادت نصاعته وكلما زادت كمية الأسود زادت قتامة اللون ويمكن من خلال ذلك الحصول على العديد من الدرجات للون الواحد .

٣- شدة اللون (Intensity) :-

وهو تعبير عن نقاء اللون أو تشبعه ، فبعض الألوان قوية متشبعة وبعضها ضعيف ممزوج ، فالألوان النقية أكثر صفاء من الألوان المخلوطة التي تقترب من الرمادي . وتلك النقاط السابقة ضرورية حتى نصف اللون أو نتحدث عنه بدقة .

فاللون هو الوسيط الذي بواسطته يظهر العمل الفني المراد تنفيذه من حيث ماهيته وتناسقه وتباينه . (٥٢ : ٤١) .

فليست هناك طريقة محددة أو نظام معين في اختيار مجموعة لونية بعينها لأن ذلك سيعود في النهاية إلى إحساس الفنان وما يريد أن يعبر عنه ، وكذلك قدرته على إبداع مجموعة لونية خاصة به تساعد على إظهار عمله الفني بالشكل الذي يجعل إدراكه مريحاً للعين ، فمن الممكن ألا يتقيد بالألوان الطبيعية ، بل يقبل على اختيار مجموعة لونية تخدم موضوع التكوين .

مما سبق يتضح أن القيمة الكلية للعمل الفني أو التكوين تعتمد على أساليب توزيع الألوان بقدر ما تعتمد على العلاقات الناشئة بين الألوان ، فلا يمكن فصل العلاقات اللونية عن العناصر الفنية وأسس بناء العمل الفني عامة .

" فعن طريق توزيع التآلفات اللونية خلال مساحات التكوين تتغير الهيئة الخاصة بالشكل ، ويتبع ذلك تغير في عوامل الحركة والاتزان والتنغيم ، فكل تآلف لوني يكتسب قيمة خاصة تظهر كشكل أو كأرضية " (٧٣ : ٣٧٢) .

(هـ - ٧) المعاني التي ترتبط بالألوان :-

" لقد أثبتت التجارب والاختبارات السيكولوجية التي أجريت على مجموعات من أفراد يختلفون في ميولهم وثقافتهم أن هناك دلالات عامة للألوان يكاد يشترك فيها الأغلبية العظمى من الناس ذوى الثقافة والبيئة والمناخ الواحد :

فاللون الأسود : يرتبط بالموت والخوف والحزن ، وفقد البصر والوقار أحياناً .

واللون الأبيض : يرتبط بالطهارة والنقاء والنظافة .

واللون الأحمر : يرتبط بالحريق واللهب والحرارة والدفع أو الخطر أو الدماء أو القتل ، وهو لذلك يثير الأعصاب .

واللون الأخضر : يرتبط بالحقول والحدائق والأشجار ، إذ ترتبط الحدائق بهدوء الأعصاب .

واللون الأصفر : يرتبط بالشمس والضوء .

واللون الأزرق : يرتبط بالسما والماء في الطبيعة فهو مناسب للهدوء وبرودة الليل. " (١٦ : ٢٠٠) .

وأخيراً نستخلص مما سبق: إن عنصر اللون من أكثر مظاهر التصوير أهمية، حيث يستطيع اللون أن يوضح الكثير من القيم التشكيلية، فهو يعطى فى اللوحة حركة ناتجة من الانتقال بين الألوان الساخنة والباردة، كما تعطى قوة اللون إيهاً بالمسافة فى الفضاء ويحمل اللون قيمة رمزية قد تختلف من عنصر إلى آخر. كما أنها تختلف من فنان لآخر ولكل لون إحساس معين يثير فينا انفعالاتاً مختلفاً. ويتحكم فى إحساسنا باللون قيمة اللون (value) وتقدر بعتامة اللون أو استضاءته، وقوة اللون (chroma) ومعناها التشبع الضوئى، وتنسب إلى درجة وضوح الضوء مما يؤثر فى أن يكون اللون زاهياً أو معتماً .

و - الحجم والفراغ :-

(و - ١) - مفهوم الحجم :

الحجم (Size) : معناه بيان حركة المساحة المستوية (فى اتجاه مخالف لاتجاه الذاتى) وتشكل حجم التكوين وله طول وعرض وعمق وليس له وزن ، ويحدد مقدار الحيز الذي يشغله الحجم من الفراغ . (١٦ : ١٧٠) .

ويضيف "برنارد مايرز" بأن الحجم هو " ما يوجد فى كل فن ليتمكن المشاهد من إدراك أبعاد الطول والعرض والسمك ، كما هي منطبقة على الشكل والشعور السائد فى هذه الأشياء الصلبة مثل المباني وأشكال النحت، أو فى بعض أنواع الفن الصناعي وأنها تحتل جزءاً معيناً من الفراغ المحيط ، ولها كتلة خاصة تعطينا نوع الحجم الذي تشغله ويمكن معرفة الأحجام أو السعة نظرياً عن طريق الخطوط المحيطة التي تعطي لكل تكوين شكله .

كما يمكن معرفته عن طريق أنواع تباين الدرجات اللونية الفاتحة والقائمة للشيء وذلك بالظلال المنعكسة عليها، ويعطينا هذا العامل أيضاً الإحساس بالترابط. أما الوسيلة الثالثة - ولو أنها بسيطة وتساعد على الإدراك والتفهم - فهي ذلك التأثير الممكن لرؤية الانفعالات الخاصة بالناس الآخرين عندما يقومون بلمس أو رفع أو كسر شيء صلب " (٣٣ : ٢٤٤ ، ٢٤٥) .

"وتنقسم الأشكال المجسمة إلى :-

- أشكال هندسية منتظمة .
- أشكال شبه منتظمة .
- أشكال غير منتظمة .
- أشكال تنقسم بالعضوية .

- الاختلاف في تركيب المساحات :-

العناصر الأولية المجسمة كالمكعب والهرم الثلاثي (المنشور) والدائرة تتضمن في بنائها أشكال مسطحة تقوم بمثابة حدود لحجم المادة وتفصلها في الوسط المحيط : وهي تتدخل بشكل كبير في تحديد الجسم وفي إكسابه الصفات والفاعلية المؤثرة في الإدراك .

- الاختلاف في طبيعة التوظيف :-

يرتبط تأثير الحجم بالحيز المكاني والفراغ الذي تتواجد فيه فقد تكون الحجوم مصمتة أو مفرغة أو شفافة أو حجوم ذات ملامس متباينة أو مصقولة وعاكسة للضوء، وكلا كيفيات تؤثر على الأجسام وعلى فاعليتها في الإدراك وغالباً ما نستخدم خط رفيع للإشارة إلى حافة المستوى أو الحجم وهذا الخط يمكن رؤيته حيث إنه يظهر في السطح ذي البعدين ، ولكن يمكن فقط تصويره أو إدراكه عندما يشكل وسيلة إيضاح للشكل ذي الأبعاد الثلاثة (١٦ : ١٧٠ - ١٧٢).

(و - ٢) - مفهوم الفراغ :

أما الفراغ (space) : فهو " نوعاً من أنواع الشكل (Form) ، والفراغ ليس بشيء مختلف عن الشكل ، ولكنه شكل أثري يسهل فيه الحركة " (٢١٩ : ٢٧)

وقد أشار "برنارد مايرز" إلى الفراغ على أنه "صفه من صفات التكوين وقد نعتبر العنصر الوحيد الذي له أهمية كبرى، حيث إنه الوسيلة الرئيسية للفنون لعملية الخلق والمحاكاة أو تحديد الفراغ ، وكل الفنون لها صلة بالفراغ كخاصية قائمة بذاتها .

فبالنسبة لفن التصوير ، يساعد الفراغ على خلق نوع من الواقع الفني أو المنطق كما يعمل على إيجاد الواقع المنعكس من عالم الحقيقة . ويوجد الفراغ أيضاً كمعني لتوحيد الصورة وتكوين ترابطها . ومهما يكون الغرض منه فقد يمكن التعبير به في أساليب مختلفة، والطريقة الوحيدة المبسطة هي عن طريق تداخل الأشكال كما في أعمال التصوير الهندسية التجريدية .

ويعد المنظور أحد العوامل التي لها تأثير قوى في إيجاد الفراغ بالنسبة للتصوير : سواء أكان منظوراً متوازياً أم منظوراً مائلاً أم (مجسماً) ، وقد بني المنظور المتوازي أو التخطيطي على أساس أن الخطوط المتوازية تتحرك بعيداً عنا لتتلاقى . وتتغير القيمة في المنظور المائل في ألوان الصورة ،

وذلك بانتقالها من القيم القائمة الموجودة في المساحة الأمامية إلى قيم أفتح في المساحة الوسطي من الصورة ، ثم فاتحة جداً في المساحة الخلفية للصورة .

ويمكن توضيح الفراغ أيضاً عن طريق استعمال الألوان الأمامية والخلفية أو القريبة والبعيدة ، حيث تجعل بعض أجزاء الصورة تقترب إلى الأمام (أو تظهر) وبعضها يختفي . كما يمكن إيجاد الفراغ عن طريق انتقال الدرجات الفاتحة والقائمة من مساحة إلى أخرى . وكذلك عن طريق التغيير في الحجم بالنسبة لشكل وآخر بتكامل الأشكال ببعضها وظهور أشكال معينة في مقدمة الصورة والبعض الآخر في مؤخرتها " (٣٣ : ٢٤٨ ، ٢٥٠) .

ويضيف "بهاء عشم مرقص" (٣٧ : ٣ ، ٤) : إلى أن مفهوم الفراغ يستخدم في المجالات المختلفة ويكتسب معناه بالتالي حسب المجال الذي يستخدم فيه ، والفراغ بالنسبة للفن له مغزى يختلف إذا استخدم في العلم ويعنينا في هذا المقام معني الفراغ كما تحدده الفنون التشكيلية ، ويدركه الفنانون ويفكرون فيه في تصويرهم ، وإن اعتبر في الفن المعاصر عنصراً قائماً بذاته فهو يعتبر بالنسبة للمصورين الحيز الذي يشغله العمل الفني سواء كان مسطحاً أو مجسماً ويتاح للمصور أن يخط تعبيره عليه ، ولذلك فالفراغ بهذا المعني ليس له شكل ثابت . إذ أن تغيير نسب الحيز الفراغي يترتب عليه تفكير مختلف في كل حالة تتدخل فيه بالطبع اعتبارات الاتجاهات الفردية والدوافع العاطفية لكل مصور .

ولذلك فتقسيم الفراغ لا ضابط من ورائه فهو عملية تنمو وتتكامل تبعاً لحركات المصور ومقدار إدراكه لهذا الحيز الفراغي ، وذلك يختلف عما إذا مارس المصور مثلاً عملية تقسيم الفراغ على مساحة محدودة من اللوحة ، فإنه يبدأ عمليات تنظيم تخضع لتقسيمات مختلفة .. ويختلف الأمر تبعاً لتصوير كل مصور لإمكانات الانتقال من الخط إلى المساحة إلى الكتلة .. فالخط والمساحة يخضعان في أغلب الأمر في تقسيم الفراغ على أساس ذي بعدين أما الحجم والكتلة فيخضعان لثلاثة أبعاد .

وحيثما نتحدث عن تقسيم الفراغ لا نستطيع أن نحدد عوامل حتمية للتحكم في الجودة الفنية الناتجة عن حسن التقسيم حيث إن هذه العوامل ترجع إلى حساسية الفنان ووعيه بمشكلات الفراغ وحسابه للعلاقات والنسب ، والأبعاد وعوامل التوفيق والتباين .. وذلك ليس من السهل أن نستخرج حالة معينة يمكن أن نتخذ كقاعدة .

ويثير الحيز الفراغي في الانطباع الذي يصنعه الرسم على السطوح مجالاً للأبعاد الممتدة التي تبدو فيها الأشكال قريبة من السطح أو بعيدة عنه، والتعبير عن الحيز الفراغي كثيراً ما يتأتى من خلال الأبعاد والمسافات والخطوط ، والجو الذي تحدته الدرجات والألوان التي تميل أحياناً إلى إظهار المنظور أو الخداع أو التجسيم .. ومن الطبيعي أن الأشكال لا تدرك إلا فوق خلفيات فراغية تظهرها

وتؤكد لها وتتعايش معها ، وبذلك فالفراغ يعطي للأشكال قيمتها ويساعدها على خلق نوع من الواقع الفني ، كما يعمل على أيجاد واقع الأشكال الذي يعكسه العالم الحقيقي . كما أن الفراغ يعطي معني للصورة ويعمل على ترابط أجزائها الخارجية والداخلية .

(و - ٣) - تصنيف الاتجاه الفراغي في التصوير المعاصر :-

هناك نوعان من الاتجاه الفراغي spaceilism في تصوير الفنانين المعاصرين وهما : الفراغ المسطح ، والفراغ المجسم .

١ - الفراغ المسطح : (Flat space) :-

- ويمكن أن يندرج تحته مجموعة من المسميات الفراغية الفرعية الأخرى وهي :-
- الفراغ التبادلي (Interchanging Space) : ويقصد به تبادل الأشكال مع خلفياتها من حيث الحيز الفراغي الذي يشغله كل منهما فتحل الأشكال مكان الفراغات وتحل الفراغات مكان الأشكال .
- الفراغ المتداخل (Overlapping Space) : ويقصد به التشكيلات الفراغية التي تعطي انطباعاً بتداخل المساحات الفراغية .
- الفراغ المحدود (Limited Space) : ويقصد به المساحات الفراغية التي تتضح حدودها وأبعادها.
- الفراغ الذي يوحي بالتجسيم وينطوي تحت الأعمال التي توضح إحساساً فراغياً مجسماً .

٢ - الفراغ المجسم : (three Dimenional space)

- ويمكن أن يندرج تحته المسميات الفراغية الآتية :-
- ١- الفراغ الواقعي (Realistic space) :- ويقصد به الأعمال ذات الكيان المجسم الذي يحتوي بعضها فراغاً يمكن للمشاهد الدخول فيها والإحساس بها .
- ٢- الفراغ التخيلي (Imaginative Space) : يتمثل في الأعمال التصويرية التي تعطي إحساساً تخيلياً بوجود فراغ واقعي داخل إطار الصورة وخلف سطح الرسم .
- ٣- الفراغ المموج : (Hoire Space) : وهو الفراغ المتمثل في الأعمال التي تعكس إحساساً بعدم استواء السطح واقترابه من تموج مياه البحر .
- ٤- الفراغ الخداعي : (Illusioestic Space) : ويتضمن المنظور سواء باللون أو بالخط . (٣٧ : ٤٩٧)

(٤٩٩ ، ٤٩٧)

" أن أهمية الفراغ الخارجي أو الداخلي في الرسم التصويري لا يمكن المبالغة فيه ، فهو الخامة الحيوية بالنسبة للصورة ومنبع قوتها ، وهو أيضاً منبع خداعها للواقع أي تصويرها لعالم الفنان نفسه ، حيث تتحرك فيه الأشكال تحت القوى المحركة للخيال التصويري وحده " (٣٣ : ٢٥١) .

٣ - القيم التشكيلية في العمل الفني :-

يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية التي تنشأ من خلال تنظيم عناصره الفنية والتي تكسبه قيمته الجمالية ، وتظهر وتؤكد الفكرة والإحساس الذي يريد الفنان نقله إلى المتلقي ، وتمثل هذه القيم أسس مهمة في رؤية العمل الفني وهي كالآتي :

أ - الوحدة الديناميكية (الحركة الإيهامية) :-

(١ -) - مفهوم الوحدة الديناميكية في العمل الفني .

إذا تأملنا الكون حولنا وجدنا نوعاً من الوحدة تجمع بين عناصره المختلفة ، منها وحدة المادة ، فالإنسان والحيوان والنبات والأحجار والمعادن ... وغير ذلك. تتوحد جميعاً بما تحتويه من مواد . فالإنسان مثلاً يحتوى جسده على مواد كليه ومعدنية مختلفة وبروتينات نباتية ، ذات نسب متنوعة. ومن ناحية أخرى فإن هذه الوحدة موجودة بين الإنسان وبيئته الحية الجامدة وهكذا ، لذلك فالوحدة إحساس طبيعي يتوخاه الفنان ذو الحساسية المرهفة في أعماله الفنية . (١٠ : ١٢٠) .

ويشير "عصام عبد العزيز على" إلى معنى الوحدة في العمل الفني ويقول "بأنها عملية تكامل عناصر التشكيل وتجانسها في العمل الفني بحيث يصبح كلاً واحداً متماسكة أجزاؤه وتفاصيله، ويعبر عن موضوع أو مضمون واحد" (١٢٣ : ١٨٢) .

ويرى "فيلدمان" (Feldman) أن الوحدة هي الأساس الأول للتكوين الفني وأن بقية القيم التشكيلية الأخرى ما هي إلا طرق مختلفة لتأكيد صفة الوحدة في العمل الفني ، ويضيف بأن وحدة التكوين تتحقق بوجود عامل مهيم يحتل مركز الاهتمام في التكوين أو اللوحة التصويرية ، وعامل ثانوي يقوم بمنزلة التابع للعامل المسيطر ليؤكد ويدعمه . (٢١٧ : ٣٤٠ ، ٣٤٤) .

فالوحدة في مجال الفن التشكيلي هي تعبير واسع يشتمل على عدة عناصر والتي أشار إليها "عبد الفتاح رياض" (: ١٧٠) . "منها وحدة الشكل ووحدة الأسلوب الفني أو وحدة الفكرة أو وحدة الهدف أو وحدة الغرض من العمل الفني . وهذه الأنواع ليست منفصلة عن بعضها البعض ، بل هي تؤدي في النهاية إلى الترابط بين أجزاء العمل الفني المختلفة .

فتمثل وحدة الشكل : العناصر الفنية للعمل الفني ، فإننا إذا اعتبرنا أن كل عمل فني عبارة عن عدد من العناصر والأشكال التي تمثل أجزاءه المختلفة والتي تشكل في مجموعها العمل الفني فإن الترابط بين هذه الأجزاء وعلاقة كل جزء بالآخر وكذلك علاقة الجزء بالكل يؤدي إلى الترابط بينهم مما لا يعطي إحساساً للمتلقي بالغربة أو التناثر أثناء رؤية العمل الفني .

أما وحدة الأسلوب : فهو سيطرة أسلوب وطريقة معينة في تنفيذ العمل الفني فلا يكون هناك أكثر من أسلوب وإذا كان هناك أكثر من أسلوب فيجب أن يكون هناك ترابط بين هذه الأساليب المختلفة .

ووحدة الفكرة : هي تنظيم عناصر العمل الفني حتى تصل إلى وضوح المضمون وينتقل هذا الإحساس من داخل الفنان إلى المتلقي وغالباً ما يركز الفنان على فكرة أو لخطبة شعورية أو قيمة إنسانية تخضع لها جميع عناصر العمل الفني .

ويذكر "إسماعيل شوقي" بأن "الوحدة تنشأ نتيجة الإحساس بالكمال ، وينبعث الكمال من الاتساق بين الأجزاء ، فالمقصود بالوحدة في العمل الفني ، أنه يحتوي على نظام خاص من العلاقات وتترابط أجزائه حتى يمكن إدراكه من خلال وحدته في نظام متسق متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد ، فالوحدة تعني نجاح الفنان في تحقيق :

- علاقة الأجزاء بعضها البعض .

- علاقة كل جزء بالكل .

- يصبح التكوين ذا وحدة عضوية . (١٦ : ٢٣٣)

(٢ - أ) - طرق تحقيق الوحدة كقيمة في العمل الفني :-

تتحقق الوحدة في التكوين بثلاث طرق والتي وضحها "حسن حسن أحمد الخلفي" وهي :-

- التكرار : يعد التكرار أحد الوسائل التي تحقق للعمل الفني وحدته ، ومن الطبيعي أن تتعدد الحلول الفنية الكثيرة والمتنوعة للتكرار إذا اعتبرناه من أحد أهم وأوسع الوسائل انتشاراً لتحقيق الوحدة المرئية وهنا يجئ التكرار والترديد والتناظر والتماثل لتكون جميعاً بمثابة ظواهر فنية تساعد على إبراز التنوع ، الذي يتحقق من خلاله وحدة العمل الفني ، ولا يتحقق التنوع فقط بربط الأجزاء بعضها ببعض خلال ترديد منتظم ، بل من خلال التكرارات المختلفة والإيقاعات المتغيرة التي تساعد في تقبل العمل الفني ، وهذا ما نعنيه من التغير والتنوع في طبيعة توظيف عناصر العمل التشكيلي .

وقد يشمل توظيف التكرار عنصراً أو عنصريين في بناء العمل الفني مثل تكرار الأشكال أو الوحدات دون بقية العناصر الأخرى ، كذلك درجات الفاتح والغامق أو اللون أو الملمس .

- التقارب : وتحقق الوحدة من خلال عنصر التقارب مما يجعل المفردات المنفصلة تبدو كما لو كانت مرتبطة ببعضها البعض ، وتبدو قريبة منها في معظم الصفات .

- الاستمرار : ويعني به استمرار مفردة كالخط أو الحافة أو الاتجاه أو غيرها ، بحيث تنتقل عين المشاهد بسلاسة من عنصر إلى آخر عن طريق وضع العناصر بطريقة دقيقة بالتلامس التام ، أو استمرار الخط الخارجي من عنصر إلى آخر ، ويعد الاستمرار وسيلة أكثر تحقيقاً للوحدة من التقارب والتكرار . (٥٢ : ٦٢ ، ٦٣) .

وبذلك تتحقق الوحدة الديناميكية في العمل الفني عن طريق الحركة الإيهامية.

(أ - ٤) - مفهوم الحركة الإيهامية.

"فالحركة سمة من سمات العمل الفني الجيد ، والصورة الفنية أما تأتي ساكنة أو متحركة ، والساكنة عادة هي التي أساسها معماري ، هندسي ، أما المتحركة فهي التي تمتلئ بعناصر من طبيعتها الحركة .

فالحركة مظهر أساسي للحياة في دورتها وحيويتها ، والحركة في الفن التشكيلي إيقاع مطرد منظم ويتعقد الإيقاع حينما يتخلله عدة حركات ولو كانت ذات اتجاهات مختلفة . كما أن الحركة ملفقة للنظر لأنها تحدث تغيراً سريعاً بينما السكون لا يجذب معه الانتباه كما تجذبه الحركة . (١٦٨ : ٤٣ ، ٤٦) .

" وتشير كلمة ديناميكا المشتقة من الكلمة اليونانية "Dynamic" وهي تعني القوة أو الطاقة ، كما أن كلمة ديناميكي تفسر بعلم الحيل "الخداع" هو نوع من فروع الفيزياء يبحث في تأثير القوى في الأجسام المتحركة والساكنة وهذه العلوم تسجل الإيقاعات المختلفة بمعنى أنها تمثل أنظمة لضروب من التغير "

وتتدرج الأعمال الفنية التي تؤثر على المشاهد نحو حركة عضوية وهي ما تعرف بالحركة التقديرية ، ونقصد بها أن عين المشاهد تكون متفاعلة نتيجة للتأثير العضوي مع العمل .

وكذلك الأعمال الفنية الساكنة التي تؤثر على المشاهد (المتلقي) بتفاعلات فسيولوجية، ويقصد بها الأعمال الفنية التي تتطلب مشاركة فعلية من الرائي أو من خلال تحركه الشخصي أمام العمل الفني" (٣ : ١١٢، ١١٣) .

"ومما يؤكد ذلك ما ذكره "محمود البسيوني" بقوله: "إن أي صورة من ناحية المظهر تبدو استاتيكية ولا حركة في ثاياتها أجزاءها، ولذلك فإن أي إحساس بالحركة لابد أن ينبع بنوع من الخداع يختصره الفنان وذلك عن طريق تنظيم الأجزاء، والعادة أن الكتابة تقرأ من اليمين إلى اليسار إذا كانت عربية ومن اليسار إلى اليمين إذا كانت أجنبية، ولكن الصورة المرئية يمكن أن تقرأ من عدة اتجاهات، وهذه بدورها ينظمها الفنان لربط العناصر بعضها ببعض بطريقة إيقاعية، مقروءة، ومرتبطة منطقياً، وتؤدي الحركة دوراً في جعل كل أجزاء الصورة مكتشفة بمعنى أنه لا يوجد بقعة ميتة، وهذا الهدف يتحقق بتوجيه الأشكال والخطوط نحو بعضها البعض بطريقة غير مكشوفة كلية حتى أن المشاهد يغرق في حل العلاقات الرئيسية والثانوية بطريقة لا شعورية. والحركة يجب أن تجدد نفسها، ملفقة للنظر باطراد من الخلف إلى الشكل العام." (١٦٨ : ٤٦) .

ب- الإيقاع :-

(ب-١) مفهوم الإيقاع كقيمة تشكيلية :

ترد كثيراً كلمة "إيقاع" في ألفاظ الفنانين والمربين ومتذوقي الفنون . نقرأ كتاباً فنراها، وتعيد هذه المفردة المألوفة للأذهان صوتاً موسيقياً فنسبح في الخيال لنذكر سيمفونية (بتهوفن) وأغنية عربية في أحد الحفلات الصيفية أو مناسبة سارة، وترتبط هذه المفردة في ذهن السامع دوماً بالموسيقى "بالدف" وصوت العود وصوت الناي . حتى عند الحديث عن الإيقاع في الرسم والتصوير والزخرفة فإننا نتخيل الأشكال وتصاحبها الموسيقي "والدف" وضربات العود أو القيثارة .

نعم إن الإيقاع موسيقي صامته وكما تستمتع الأذن بصوت العود وصوت القيثارة أو نقرات الدف فإن العين لتسعد بمشاهدة التكرار والتوزيع والحركة في إرجاء اللوحة . إذا الإيقاع هو : بناء زمني يتكون من سلسلة مثيرات صوتية مقسمة تقسيماً مكانياً متكرراً ومؤكداً ضمن وحدات كل منها تحوي مثيرين أو أكثر ... وفي الوقت الذي تؤدي

فيه هذه الوحدات دور الكل المستقل فإن المسافة بينها تقوم بدور الخلفية ، وهو تكرار للتوزيع ، وتوزيع التكرار تأكيد للشكل وتشكل للحيز مكاناً وزماناً .

إن الإيقاع في الفن التشكيلي يعني المكان والزمان . فالمكان تشغله الأشكال والزمان تستغرقه العين في الانتقال من شكل لآخر ومن جزء لآخر في لحظات المتعة والتأمل . إنه يعني البعد المكاني والبعد الزمني، وله بعد آخر يكمن في قدرته على التأثير على المشاهد وإثارة تفكيره بالسرور والارتياح ، بالانفعال أو التوتر . وهكذا فإن الإيقاع له أكثر من بعد تعودنا أن ن فكر فيه أو نترجمه . (١٣٩ : ١٤٤ ، ١٤٥) .

وهكذا يتضمن مفهوم الإيقاع العلاقات الموجودة بين الزمن والفراغ كما أوضح "هربرت ريد" معني الإيقاع من خلال خواصه وتركيبه بقوله : "إن الإيقاع يتسم بالاستمرار والتكرار ، وتقدم كل ظاهرة آلية معزولة من حيث الزمان جانباً انفعالياً فردياً ولحظياً ، فقد يفقد في اللحظة التي يتكرر فيها لكل شكل جزءاً من كل مستمر يتطور فجأة في نطاق الزمان والمكان ، والعنصران الأساسيان للإيقاع وهما (الامتداد والزمان) لا يقبلان الانفصال ، وفي فنون معينة قد يكون أحد هذين العنصرين سائداً " (١ : ٢١١) .

والإيقاع أساس سائر الفنون بل وأساس الكون نفسه "ويقصد به ترديد النغم وتكراره تكراراً متنوعاً يمتلئ بالحيوية " (١٦٨ : ٤٠) .

ومما يؤكد المفهوم السابق عن الإيقاع بإقرانه بالتوافق الناتج عن ترديد متناغم حيث ذكر "محمود البسيوني" أن كلمة إيقاع تعني " الترديد المتناغم لظاهرة ما ، مهما اختلف الترديد في ارتفاعه أو انخفاضه ، في اتساعه أو ضيقه ، في عمقه أو سطحيته ، تلمح سماته من خلال تكراره المتناغم . أما التوافق Harmony فهو تآلف الأشياء بعضها مع بعض ، انسجامها ، وضد التوافق التضاد ، أي أن الأشياء يتعارض بعضها مع البعض لدرجة التناقض ... فالتوافق وليد الاشتقاق من بين النقيضين المتضادين ، و (الإيقاع والتوافق) يسيران جنباً إلى جنب ، ولذلك كلما نجح الترديد خلق توافقات تحكمها إيقاعات منتظمة ، وتؤدي إلى الوحدة بمعناها الفني " (١٧٠ : ٢٣٢) .

(ب-٢) - أنواع الإيقاع :-

وللإيقاع عدة مراتب أو أنواع والتي اتفق عليها كل من "حسن حسن أحمد الخلفي" (٥٢ : ٦٦) ، "أحمد عبد الله محمد عبد الله" (١٠ : ١١٦) وهي :

- إيقاع رتيب : وهو أبسط أنواع الإيقاع ، وفيه تتشابه كل الوحدات والفترات تشابهاً تاماً من جميع الأوجه - كالشكل والحجم والموقع باستثناء اللون ، إذ تختلف فيه الألوان لكي يظهر التباين بين الوحدات والفترات .

- إيقاع غير رتيب : وهو ذلك الذي ينشأ فيه جميع الوحدات مع بعضها ، كما تتشابه فيه جميع الفترات أو الفواصل مع بعضها أيضاً ، ولكن تختلف فيه الوحدات في الفترات شكلاً أو حجماً أو لوناً.

- إيقاع حر : وهو ذلك الإيقاع الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها البعض اختلافاً تاماً ، كما تختلف فيه الفواصل عن بعضها اختلافاً تاماً .

ومن النادر أن نجد في العمل الفني إيقاعاً من نوع واحد فقط ، بل الاحتمال الأكبر أن يشمل إيقاعات متعددة ، ولن يضر اجتماعها بجوار بعضها بشكل أو بآخر ، فهو أمر من شأنه أن يكسب العمل الفني تنوعاً وتجديداً في الشكل .

(ب-٣) طرق تحقيق الإيقاع :

للإيقاع طرق لا يتحقق إلا بها ، ولا يبتكر صور متنوعة له إلا بتنوعها واختلافها والتي أتفق عليها كلاً من "ابن سام رجب عبد الجواد" (١ : ٢١٢) ، "إسماعيل شوقي" (١٦ : ٢٠٠) ، فعلى سبيل المثال لا يحقق الإيقاع حركته إلا من تكرار وترديد عناصره ، ولا يتحقق له استمراره في الفراغ والزمن إلا من التدرج والتنوع ، وهي :

- ١- الإيقاع عن طريق التكرار .
- ٢- الإيقاع عن طريق التدرج .
- ٣- الإيقاع عن طريق التنوع .
- ٤- الإيقاع عن طريق الاستمرار .
- ٥- الإيقاع عن طريق توفر بعض العلاقات اللونية كالتدرج والتوافق .

١- التكرار :-

من الطرق المميزة لظهور إيقاع حركي في أي تكوين تكرر العناصر فبدونه لن ندرك اتجاه حركة العناصر ، أو تأكيد بعض العناصر التي تكسب الإيقاع قيمة الزمن ، والتكرار عنصر أساسي في ميكانيكية وآلية القرن العشرين والتي تأثر بها التصوير المصري المعاصر .

والتكرار بهذا المعنى يشير إلى مظاهر الامتداد والاستمرارية المرتبطة بتحقيق الحركة على سطح التكوين ذي البعدين . ويرتبط مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتشابه وقيمة الإنتاج في العمل الفني .

٢- التدرج :-

يقوم الإيقاع على تنظيم الفواصل من خلال عنصرين مهمين هما: الفترات والوحدات أو الأشكال ، وتدرج هذه الفترات في اتساعها مما يؤدي إلى سرعة وبطء الإيقاع، فحينما تتدرج الفترات والأشكال بمسافات صغيرة تحدث إيقاعاً سريعاً والعكس عند تكرار الأشكال والفترات بمسافات كبيرة تحدث إيقاعاً بطئاً ، أي تقترن الإيقاعات السريعة بقصر الفترات بين الأشكال وتقترن الإيقاعات البطيئة بطول المسافات .

٣- التنوع :-

لابد وأن يعتمد كل عمل فني على تحقيق التغير والتنظيم الإيقاعي بحيث لا يفقد العمل وحدته ، أي يقوم هذا التنوع على نوع من التنظيم للحفاظ على الوحدة، فكلما جاء التنوع بين عناصر العمل الفني بشرط توفير نظم واضحة لوحدها كلما عبر هذا العمل عن الديناميكية والفاعلية ، فالتكرار والتنوع صفتان متلازمتان في بناء العمل الفني المعبر فلا تضيي وحدته على تنوعه ولا تنوعه على وحدته .

٤- الاستمرارية :-

التواصل أو الاستمرار صفة أساسية تميز الإيقاع وتحقيق الترابط القائم على تكرار الأشكال داخل التكوين، وتعد صفة الاستمرارية قاسم مشترك يكسب الوحدة تنوعها ويكسب التدرج انتظامه ويعطي العمل ككل صفة الترابط بين أجزائه".

مما سبق نخلص إلى :-

أن البني يجعلنا نسمي مجموعة من الأجزاء والأشكال إيقاعاً هو الترابط والألفة بين مجموعة من العناصر تكون كلاً مستقلاً منسجماً في عناصره .

كما أن الإيقاع يعتبر من القيم التشكيلية الرئيسية التي يستند عليها أي فن من الفنون الجميلة ، ففي الموسيقى يطلق عليه تنعيم ، هارموني ، وفي الشعر يطلق عليه أوزان ، وفي الرقص يحقق

الانسياب ، وفي التصوير يتم بالتوافق . والإيقاع نظم تكرارية متنوعة لعنصر أو مجموعة من العناصر ما بين الوحدة عن طريق التتابع والاستمرار ، وبين التنوع عن طريق التدرج والتغيير ، لتحقيق عنصر الزمن والحركة (بعدا الصورة الرابع) ، عن طريق التنوع في تكرار العناصر التشكيلية والأشكال التعبيرية وبين الفراغات داخل التكوين من خلال التتابع والاستمرار .

ج- الاتزان :- (Balance) .

(ج - ١) - مفهوم الاتزان .

صفة التوازن صفة انسانية مرتبطة بطبيعة البشر فلو تأملت شكل الإنسان لرأيت نصفه الأيمن يعادل نصفه الأيسر ولهذا يظهر الجسم متزناً ويبدو عدم الاتزان في الأجسام المشوهة، كما يمكن تصوير طبيعة الاتزان وأهميته من تلمس مظاهره في الطبيعة والحياة من حولنا فمن أهم خصائصه في الطبيعة هي أن " يتمكن البشر من المشي باستقامة على عكس باقي الكائنات الأخرى والتوازن ضروري لبقاء الكائن الحي على قيد الحياة ومثال ذلك فان كل شهيق لابد وان يقابله زفير وبغير ذلك لا تنتظم أنفاس الشخص، وكذلك فان الأنشطة المتنوعة التي يؤديها الكائن الحي لابد وان يقابلها فترات راحة تتوازن مع هذه الأنشطة، ومن الجدير بالذكر: ان العلوم والرياضيات تأسست على مبدأ التوازن ويلاحظ في المعادلات الجبرية أن من الضروري توافر التوازن بين طرفي المعادلة بالإضافة إلى ما سبق فإن السياسيين يسعون إلى تحقيق توازن القوى حيث يحدث التوازن بين مختلف الجماعات السياسية المتصارعة كما أن الكتلة الغربية تتوازن مع الكتلة الشرقية، وبالإضافة إلى ذلك فأنا نشاهد التوازن المرئي في الجوانب المحيطة بنا في مختلف أنحاء العالم الطبيعي فالسماوات الزرقاء الممتدة تتوازن مع الحقول الخضراء المترامية أو المساحات المائية الكبيرة . (١ : ١٥٣) .

فالآتزان كما يعرفه " حسن حسن أحمد الخلفي " يعني " الإحساس بالاستقرار والراحة النفسية وهو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة للأشكال وهو من الخصائص الهامة والأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني والإحساس بالراحة النفسية حين النظر إليه " . (٥٢ : ٦٣)
والآتزان في العمل الفني هو إعطاء استقرار ينشأ من خلال التوزيع الأساسي لأشكال الموجودة فيه، وتوزيع العناصر في جميع أجزاء العمل بطريقة متعادلة في الثقل وليس شرطاً في الشكل أو اللون مما يعطى إحساساً بالاستقرار والآتزان للمصور . (١٩٨ : ٩٠) .

"على أنه ليست هناك قواعد ثابتة لتحقيق الآتزان في الفن فهي مشكلة تتصل بإحساس الفنان وطريقة تناوله عناصر العمل الفني فقد يتحقق الآتزان عن طريق التماثل أو التنوع في الشكل أو الحجم والملبس واللون والخط وغير ذلك من العوامل التشكيلية . وفي الفن فإن العمل الفني يتحقق فيه

الاتزان من خلال توزيع عناصره توزيعاً عادلاً بعوامل الفاتح والغامق والتجمع والانتشار كلها مصاغة بطريقة تغطي الإحساس بالاتزان " (٥٢ : ٦٣) .

" إن الأساس في أي تكوين هو الاتزان فعند تكوين أي صورة فإن الاهتمام سوف يتجه إلى كيفية اتزان الشكل على الورقة فإذا ما أردت أي شكل فإنه يجب عليك أن تهتم بعناية أين ستضعها وبأي حجم سترسمها، ولكن الأهم من ذلك هو كيف يتحقق الاتزان إذا ما زيدت الصورة بشكلين أو أكثر هنا سوف تتركب الصورة أكثر وبتركيبتها سوف يتحدد انعدام أو توفر الاتزان وما إذا كانت الصورة جيدة أم لا " (١ : ١٥٣) .

تشير العبارة السابقة إلى أهمية اتزان الأشكال التعبيرية داخل التكوين ولكنها لم تشر إلى وجود قوي أخرى داخل التكوين غير قوي جذب الأشكال ألا وهي (اتجاهات الخطوط وأشكال المساحات وأتساعها ودرجات الفاتح والقاتم وتنوعات الملامس ومستويات الصورة وبعض العلاقات اللونية) الأمر الذي يتطلب معه التجريب التشكيلي في اتزان التكوين بالمحاولة والخطأ نتيجة اختلاف تأثير هذه القوى (اللامتماثل الدينامي) فعلى سبيل المثال فإنه يمكن أن تتوازن مساحة ذات قيمة ملمسية عالية مع أخرى ملساء داكنة الدرجة اللونية .

والاتزان في التصوير عند " ثروت عكاشة " يعرفه على أنه العلاقة المتعادلة لتوزيع عناصر العمل الفني بقوله: " أن الموازنة Balance تعبر عن التعادل بين عناصر التشكيل سواء بين مناطق الضوء والظل أو بين الأحجام ثقلاً أو خفة أو بين المساحات سعة وضيقاً أو بين الألوان دفئاً وبرودة " (٣٨ : ٤٣) .

والعمل الفني عند " محمود البسيوني " هو الذي تتعادل قوي الدفع فيه بحيث لا يطغى بعضها على البعض الآخر أو يزداد الثقل في جانب عنه في الجانب الآخر فيؤدي إلى عدم راحة بالنسبة للمشاهد (١٧١ : ٦٢)

كما يضيف " ارنهيم " Arnehim بأن الاتزان في أبسط أشكاله يتحقق بواسطة قانونين متعادلين في شدتهما ويتجاذبان في اتجاهين متضادين ولأغلبية النظم البصرية مراكز أو محاور جذب، ويضيف " ارنهيم " بأن الاتزان في التكوين يغير توزيع العناصر بحيث تؤدي كل الحركات إلى السكون والتوازن وهناك نوعان من الاتزان: الاتزان المتقابل symmetrical والاتزان الغير متقابل An Symmetrical (١٨٧ : ٥٦)

(ج - ٢) - أنواع الاتزان .

وينقسم الاتزان إلى نوعين أساسيين والذي أنفق عليها كلاً من " نبيل عبد السلام "

(١٩٨ : ٩٠) و " حسن أحمد الخلفي " (٥٢ : ٦٣ ، ٦٤) وهما كالآتي:

١- الاتزان المتمثل :

وهو الاتزان البسيط عن طريق التماثل بين جانبي العمل الفني بحيث إننا إذا أخذنا خط يقسم العمل إلى قسمين متساويين نجد أن الجانبين متشابهين في الشكل واللون فيظهر الاتزان بطريقة صريحة ونستطيع تحقيق هذا التماثل عن طريق ثبات الأشكال وتغير اللون .

٢- الاتزان غير المتمثل :

يتحقق الاتزان في هذه الحالة بمفردات غير متشابهة ولكنها ذات أوزان بصرية متساوية أو جذب للعين غير متساوي في الكمية والكتلة وهذا هو جوهر الاتزان غير المتمثل فهو يتميز عن الاتزان المتمثل بفاعليته حيث يثير الانتباه والفضول لاكتشاف السبب في احتفاظ موضوع التكوين بالاتزان .

والجدير بالذكر: أن بعض التكوينات التقليدية تساعد على سهولة الاتزان منها .

- التكوين المتمثل الذي تنتظم فيه العناصر المتشابهة على مسافات متساوية من مركز التكوين، يحقق أبسط أنواع التوازن .

- التكوين الذي يعتمد على العناصر المنظمة في اتجاهات أفقية ورأسية .

- التكوين الهرمي فكتلة الهرم الثابت على قاعدته العريضة تساعد على إكساب الشكل إحساساً قوياً بالاتزان .

- أما التكوين الحر الذي تنظم فيه العناصر المختلفة تنظيماً غير متماثلاً فيتضمن اتجاهات أخرى بجانب الأفقية والرأسية فهو يتطلب قدراً رفيعاً من رهافة الحس لتحقيق الاتزان بين عناصره .

(١٠ : ١١٨)

د- التناسب Proportion :

التناسب موجود بالطبيعة، ويمكن القول أن فيها نوعين من التناسب: نسب ثابتة وأخرى غير ثابتة، فالنسب الطبيعية الثابتة كالنسب الرياضية البحتة، ونسب الأكسجين والهيدروجين في جزئ الماء فهي ٢ : ١ لا تتغير أبداً ، أما غير الثابتة فتتمثل في جسم الإنسان وغيره من الكائنات فتختلف نسبة أجزاء الجسم بعضها لبعض من شخص لآخر (١٠ : ١١٨)

"فالتناسب يتضمن دلالة استخدام الأعداد الرياضية، والنظم الهندسية في اكتشاف أو وصف طبيعة العلاقات بين خواص عدة أشياء من نفس النوع مثل الكميات العددية للأجزاء وأبعاد الحجوم والمساحات والأطوال والزوايا ومواقع الأجزاء الرئيسية المكونة للشيء . أما مصطلح النسبة فهو مرادف للتناسب ولكن في حدود تباين العلاقة بين خواص عنصرين فقط " . (١٦ : ٢٣٤)

إن التناسب من القيم التشكيلية التي تدعو المصور إلى التأمل أثناء رؤية العمل الفني، فهي تنظم مساحة العناصر التشكيلية المختلفة بعضها إلى بعض، والنسبة هي العلاقة بين شيئين والتناسب هو علاقة بين ثلاثة أشياء أو أكثر وهناك نوعان من التناسب أو النسبة وهما :

النوع الأول : الذي يعتمد على النسبة الذهبية الرياضية التي تحدد القطاع الذهبي للمساحات الذهبية المختلفة مثل مستطيل القطاع الذهبي والحلزوني والمثلث ... إلخ، وتساعد هذه النسبة الذهبية في وضع التكوين الجمالي أو البناء الأساسي للعمل الفني (١٩٨ : ٩٠)

النوع الثاني : وهذا النوع يؤثر على التعبير الفني فنجد أن الفنان يلجأ إلى التغيير في النسب الطبيعية للحصول على تعبير انفعالي معين يؤدي إلى توضيح فكرة الفنان .

ومع تغير الزمن أصبحت النسب مسألة نسبية في العمل الفني ومرتبطة أساساً بالانفعال الذي يقود الفنان في عملية إبداعه والتي تمر في العديد من المراحل من التغير والتحول ومع هذا التحول بطلت فكرة النقل الحرفي للطبيعة والالتزام بالنسب الذهبية الرياضية . (١٠ : ١١٩)

إن لغة التناسب هي لغة تحليلية تظهر نتائج سريعة وواضحة ودقيقة حول قيمة الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة إلى الكل الذي تكونه وإدراك تلك القيمة عددياً أو هندسياً فإنها تؤدي إلى استنباط أسرار التوافق أو التناسق بين مجموعة عناصر الأشكال والاهتداء بها هو اهتداء إلى أسباب النظام الذي يحدد لكل عنصر مكانته الجمالية حسب أهميته وتأثيره بالنسبة للمجموعة الكلية . ويؤدي هذا المعنى إلى فهم واضح لاستخدام التناسبات الرياضية والهندسية في العمل الفني. فمن أهم أسباب هذا الاستخدام ما يأتي :

- تناسق العنصر المفرد مع الشكل الكلي .
- الترتيب المناسب لاتجاه كل عنصر من العناصر الجزئية .
- تأكيد طابع ووحدة العمل الفني .

وهناك من الفنانين المصورين من يطبق التناسبات الرياضية والهندسية في أعماله عن دراسة ووعي وقصد، وهناك آخرون ممن يطبقونها بالحساب الفطري التلقائي للإنشائية الجمالية ولا يوجد تعارض بينهما أو بين الإحساس الفطري الجمالي والتفكير الرياضي لإنشاء الجمال . (١٦ : ٢٣٤ ، ٢٣٥)

وأخيراً نستطيع أن نقول بأن التناسب من القيم التشكيلية المتغيرة، فهو يتأثر تأثيراً كبيراً بالعصر الذي أنتج فيه العمل الفني وهذا ما يؤكد " برنارد مايرز " بقوله: "اختلاف النماذج النسبية من عصر إلى عصر متوقف على نوع المثاليات القائمة والجمال المادي " (٣٣ : ٢٦٦) .

هـ- الترابط:

يعد عنصر الترابط من القيم التشكيلية المهمة في ترابط مفردات العمل الفني مع بعضها البعض، كما يعد عنصر الترابط أكثر دلالة على نجاح العمل الفني لأنه منبع جميع روابط الأجزاء المتعددة التي لها أهمية وينبع من الإحساس بعلاقة الأجزاء التي تم تخطيطها أو بارتباطها بالأجزاء الأخرى .

وقد يظهر الترابط في العمل الفني كالتنوع الموجود في الأعمال ذات الكفاية الذاتية أو ذات التكامل الشامل، كما تعرف نفسها في الأعمال التي صممت نتيجة لتخطيط دائم أكثر أو أقل تكاملاً في حد ذاته .

ويوجد الترابط أيضاً على مستوي أو أسلوب آخر، وعلى هذا المستوى نتكلم عن العاطفة أو الفكرة غير المرغوب فيها أو عن شكل نوع معين من العمل غير المرغوب فيه . (٣٣ : ٢٥٦) .

و- النمطية السائدة (السيادة في العمل الفني) :

إن قيمة النمطية السائدة أو السيادة في العمل الفني من القيم التشكيلية المهمة التي توضح فكرة ومضمون العمل الفني وما الذي يقصده الفنان، فكل عمل فني محور أو شكل غالب مسيطر أو فكرة سائدة يخضع لها باقي العمل الفني، وتخدمها العناصر الأخرى فيضعه في مركز السيادة من العمل الفني والعناصر الأخرى تؤكد هذا الشكل الرئيسي وهذه السيادة تظهر من خلال عدة طرق يلجأ إليها الفنان مثل :-

- وضع الشكل في المكان المركزي من العمل الفني مما يعطي إحساساً بسيطرته كأن يضعه في مقدمة العمل الفني أو منتصفه .
- تركيز الضوء أو نضاعة الألوان للشكل الرئيسي وتظهر الأشكال الأخرى في الظل أو تلون بألوان قاتمة وقد يلجأ الفنان إلى عكس ذلك .
- اتجاه الخطوط في العمل الفني يؤدي إلى تركيز النظر على الشكل الرئيسي .
- تميز الشكل الرئيسي بأسلوب خاص في التنفيذ . (١٩٨ : ٩١) .

ز- القيم الخطية :-

لقد ذكر " محسن عطية " (١٤٦ : ٥٤ - ٥٦) مجموعة من القيم الخطية المرتبطة بالخطوط واتجاهاتها منها العمق، والانسيابية، والتعاند، واتجاهات القوة، والحيوية .

(ز- ١) - العمق :

يتحقق العمق داخل العمل الفني من خلال :

- الخطوط المائلة تلتقي من نقطة تلاشى على الخط الأفقي .
 - التدرج في الألوان من الألوان القوية الأمامية إلى الخافتة في الخلفية .
 - التدرج من الحركى إلى الساكن، ومن الثقيل إلى الخفيف، ومن الصلب إلى الهش .
- (ز- ٢) - الانسيابية :

يتحقق الانسيابية داخل العمل الفني من خلال :

- استخدام الخطوط المنحنية بكثرة .
 - تجد الخطوط المنحنية ترديداً لها في القواقع وحركة الرمال المتحركة .
- (ز- ٣) - التعامد :

يتحقق التعامد في العمل الفني من خلال :

- تعامد الخطوط بالتكوين .
 - توافر الخطوط الرأسية .
- (ز- ٤) - اتجاهات القوى .

وذلك عن طريق :

- استخدام الخطوط الحلزونية بكثرة .
 - تجد الخطوط الحلزونية ترديداً لها في السلال والقواقع والمآذن والأوانى .
- (ز- ٥) - الحيوية :

يتحقق الحيوية في العمل من خلال الآتي :

- التشابهات والاستعارات تمتاز مع تشكيلات الخطوط .
- حركة الخطوط من خلال محاور العمل وفرغاته .
- الخطوط تتدفق وتتدفق بالتواءاتها الدوارة .
- تكرار العنصر الواحد بانتظام .
- وضع الشيء بطريقة غير متوافقة في ترتيب العناصر داخل تطور التكوين .

م- قيم التكوين :-

كما أن هناك بعض القيم المرتبطة بالتكوين كالتماسك، والتراكب، والانسيابية، التنوع (الثراء)، والتضاد (التباين)، والتي ذكرها "محسن عطية" (١٤٦ : ٤٠ - ٤٤)

(ح- ١) - التماسك :

يتحقق التماسك في التكوين من خلال :

- توازن العلاقات (الخطوط - الالوان - النسب - السطوح .
- تناسب القياسات مع الإطار المحيط .
- تكرار النموذج في أوضاع مختلفة .
- توازن العلاقات بين الأشكال السالبة والأشكال الموجبة .
- توازن العلاقات الشكلية مع العلاقات العددية .
- التوازن بين الثراء والتنوع الشكلي وبين المعالجة التبسيطية المنسقة الصافية .
- تميز التكوين بصفة شكلية سائدة رغم تضمنه لأفكار عديدة .
- تطبيق النسب الانسيابية المثالية على نسب الأبنية المعمارية .
- التناسق بين العلاقات الناشئة بين شكل وأشكال أخرى في محيط التكوين .
- تنظيم الاحاسيس وتجسيدها في صورة ذهنية وأشكال وخطوط ورموز .
- تنظيم مادة العمل الفني لترابط الأجزاء مع بعضها البعض ومع الكل .
- (ح- ٢) - التراكب .

يتحقق التراكب داخل التكوين من خلال :

- التخطيطات متداخلة ومتراكبة مثل تشكيلات هندسية نجمية تشترك مع تشكيلات التوريق النباتية كعنصرين في مركز واحد .
- (ح- ٣) - الانسيابية :

تتحقق الانسيابية داخل التكوين من خلال :

- الخطوط المحيطة تتحرك بسهولة في إطار التصميم .
- (ح- ٤) - التنوع (الثراء) :

يتحقق التنوع (الثراء) داخل التكوين من خلال :

- تعدد الدرجات الظلية والضوئية .
- عناصر شكلية متنوعة .
- عرض مظاهر وجودية متنوعة للموضوع في العمل الفني .
- توالد الأشكال مع بعضها بتنوع .
- التنوع في الإيقاعات والتوافقات في الإضاءة وفي مستويات الصورة أو اللوحة المعروضة .
- (ح- ٥) - التضاد (التباين) :

يتحقق التضاد داخل التكوين من خلال :

- تعارض وتباين اتجاهات الخطوط والأشكال في الأطراف وفي المراكز .

- الجمع بين الخيالي والعقلي .
- التحريفات في مقابل المتناسب .
- تضاد الشكل المغلق مع الشكل المفتوح .
- تضاد الأشكال المسطحة مع الأشكال المجسمة والفراغية مع المصمته .
- التناقض بين الوحدة والتعددية .
- التناقض بين الوضوح والغموض .
- التردد بين الاتزان والحركة .
- توتر العلاقات بين الظل والنور .

ط- القيم اللونية :

هناك نوعان من القيم اللونية :

- النوع الأول : قيم لونية رمزية وتعبيرية كالقوة والتوازن والتلقائية (١٤٦ : ٥٨)
- النوع الثاني : قيم لونية تشكيلية كالتوافق والإيقاع اللوني والمنظور اللوني (٥٢ : ٤٤ - ٤٦) .
- وفيما يلي شرح لتلك القيم اللونية :

(ط - ١) - النوع الأول : قيم لونية رمزية وتعبيرية :

١ - القوة .

تتحقق القوة في العمل الفني من خلال :

- استخدام الألوان في كامل شدتها ونضارتها .
- تباين الألوان من حيث شدتها الضوئية وتشبعها بالضوء .
- اختيار الألوان لا يتقيد بالمشابهة مع الطبيعة .

٢- التوازن :

يمكن تحقيق التوازن من خلال .

- التدرج في اللون والتوازن في العلاقات المتباينة (اللونية والمعنوية) .
- الجمع بين الملمسية والمعنوية .
- ألوان نقية وصافية .

٣- التلقائية :

تتحقق التلقائية من خلال :

- ضربات لونية قوية وعميقة .

- آلية التلوين دون تقنية مفروضة مسبقاً .
- التعبير من خلال الانفعالات المباشرة .

(ط - ٢) - النوع الثاني : قيم لونية تشكيلية :

١- التوافق اللوني : (colour harmony) :

- يعرف عالم الطبيعة " أرنست بيثير " التوافق اللوني بأنه اتحاد موفق للالوان ينشأ عن استعمال خاصية المصاهرة والتقارب الموجودة بين الألوان واتحاداتها البصرية "
- وتوجد أنواع متعددة للتوافق أو الانسجام اللوني :
- توافق عن طريق درجات كنه لون واحد مع اختلاف شدته .
 - توافق عن طريق مجموعة لونية ساخنة وهي الأصفر والبرتقالي والأحمر وتسمى أيضاً مجموعة ألوان مترابطة .
 - توافق عن طريق مجموعة لونية باردة مثل البنفسجي والازرق والاخضر وتسمى بمجموعة ألوان مترابطة .
 - توافق عن طريق المزج المتبادل للالوان المتجاورة .
 - توافق عن طريق الالوان ذات الاصل المحايد وذلك عندما تسود الالوان المحايدة .
- (أبيض - أسود - رماديات) .

٢- التضاد والتباين اللوني : (colour contrast) :

من المعروف أن التضاد والتباين قيمتان جماليتان وتعدان من ضمن قوانين الطبيعة والمقصود هنا بالتضاد هو درجة الاختلاف الكبيرة بين شيئين بحيث يصبحان عكس بعضهما مثل الليل والنهار - الأبيض والأسود الأكثر نعومة والأكثر خشونة، أما التباين فهو درجة من الاختلاف بين الأشياء مثل الصباح والظهيرة، الأبيض والرمادي .

ويعني مفهوم التباين اللوني بكل الاختلافات اللونية وكما أن هذه الاختلافات تدرك في درجات متفاوتة كما هو الحال في الطبيعة فالألوان تتضمن مجموعات لونية متقاربة التباين بطبيعتها وأخرى تتضمن مجموعات لونية تتسم بتبايناتها الحادة مما يستلزم قدراً كبيراً من التفكير والمحاولة لوضعها في إطار من العلاقات الناجحة .

والتباين اللوني يمكن تحقيقه عن طريق .

- اختلاف كنه اللون: مثل وضع لون ساخن مع آخر بارد أو وضع ألوان متضادة بجوار بعضها مثل الأحمر والأخضر والأصفر والبنفسجي .
- اختلاف درجة اللون: أي وضع درجة فاتحة من اللون بجوار درجة قاتمة من نفس اللون أو من لون آخر فمساحة صغيرة بيضاء تظهر على أرضية سوداء أكثر بيضاء منها على أرضية رمادية.
- اختلاف الكنه ودرجة اللون معاً: هذا النوع يتضمن كل ظواهر التغيير في الدرجة والكنه معاً والتي تطرأ على الألوان المختلفة إذا تجاوزت بمعنى أن العين إذا شاهدت لونين متباينين في كل من الدرجة والكنه فهي لا تراهما كأصلهما بل يطرأ عليهما تغيير بصري نتيجة التباين بينهما ومن أمثلة ذلك .
- البرتقالي المصفر - والأخضر المزرق - البنفسجي المحمر وكلها ألوان متباينة متزنة اتزاناً طبيعياً لأنها تجمع بين الألوان الأساسية الثلاثة كما تمتاز باختلاف درجاتها وشدها .
- والواقع أن التباين اللوني كقيمة تشكيلية جمالية يمكن أن يبعث على الإحساس بالحياة في العمل الفني كما يساعد على تحقيق عنصر الحركة والإيقاع بين عناصر التشكيل .

٣- الاتزان اللوني (colour balance) :

يقصد بالاتزان اللوني عملية احدث التوازن بين عناصر التشكيل عن طريق اللون والواقع ليس هناك قانوناً أو قاعدة ثابتة لتحقيق هذا التوازن فالأمر يتوقف على حساسية الفنان وإدراكه ومدى خبراته ويعتبر الاتزان اللوني قيمة جمالية لأنه يساعد على راحة العين ويمكن اعتبار الألوان المكملّة لبعضها ألواناً متوازنة وهي :

الأحمر يتوازن مع الأزرق المخضر، الأحمر القرمزي يتوازن مع الأخضر، اللون القرمزي يتوازن مع الأخضر المصفر، اللون الأزرق القرمزي يتوازن مع الأصفر، واللون الأزرق يتوازن مع الأحمر المصفر .

ولا يتحقق الاتزان اللوني فقط باستخدام تلك المجموعات اللونية السابقة ولكنه أيضاً يتحقق عن طريق كنه اللون ومساحته وشكل مساحته وشده وملمسه ودرجته وموقعه داخل اللوحة الزخرفية أو العمل الفني بصورة عامة .

٤- الإيقاع اللوني : (colour rhythm)

الإيقاع بصفة عامة هو ترديد أو تكرار متواصل لنظام أو شكل ما بحيث يتخلل هذا الترديد التنوع والوحدة ولأن الإيقاع يعد أحد القيم الجمالية المهمة في أي عمل فني فإن الإيقاع اللوني هو أحد أنواع هذا الإيقاع بمعنى أنه يمكن تحقيقه عن طريق الاستخدامات المختلفة للون وذلك من خلال

التقسيمات التكرارية في الشكل والخلفية وأيضاً بالتدرجات الكثيرة والمختلفة المساحات كذلك التعدد والكثرة في استخدام الدرجات اللونية .

٥- المنظور اللوني (colour perspective) :

ويقصد به ردود الأفعال التي تحدث الإحساس بالبعد أو القرب من سطح ملون بمعنى أن الألوان تؤدي دوراً في الإحساس بالعمق الفراغي أى أن لها دلالة على الإحساس بالبعد الثالث في الأشكال الملونة المسطحة داخل اللوحة التصويرية .

وأكبر مثال على ذلك تقدم اللون الأحمر والبرتقالي والأصفر عن بقية الألوان الأخرى داخل أي عمل فني ذلك نتيجة لطول موجاتها الضوئية وتأثيرها السريع عندما تسقط على العين بعكس الألوان قصيرة الموجة الضوئية مثل البنفسجي والأزرق والأخضر مع الأخذ في الاعتبار هذا القول ليس قاعدة مسلم بها ولكن هناك نسبة وتناسب داخل العمل الفني وتبعاً لدرجة كل لون ووجوده بجوار الدرجات الأخرى سواء كانت من نفس اللون أو من لون آخر كذلك فمن العوامل المهمة التي تسبب الإحساس بالبعد أو القرب وضع الأشكال ذات الدرجات اللونية الفاتحة على خلفية قاتمة فإنها بذلك تبدو للعين أقرب من الدرجات الأقل في الفاتح .

الفصل الرابع

إجراءات الدراسة

يتضمن هذا الفصل ما يأتي :

أولاً : الأدوات والعينة :

أ - استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين "عينة الدراسة". (من اعداد الباحث) .

ب - نموذج تحليل الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين " عينة الدراسة " (من اعداد الباحث) .

ثانياً : التحليل الفنى :

- التحليل الفنى لمختارات من الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين فى الفترة من (١٩٣٦م - ١٩٦٧م) ،
للتعرف على السمات التشكيلية المميزة .

أولاً: الأدوات والعينة:

تهدف هذه الدراسة إلى دراسة مفهوم السمات التشكيلية — الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة، والعلاقات والقيم التشكيلية — ومصادر رؤيتها الفنية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين، وتوضيح أثر هذه السمات على تطور الأسلوب الفني لديهم... وقد قام الباحث بأعداد بعض الأدوات اللازمة، والتي تساعد على تحقيق هذه الأهداف، والتحقق من صحة فروضها، وهي كالاتي:

أ - استطلاع رأي السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين "عينة الدراسة". (من اعداد الباحث).

ولأعداد هذا الاستطلاع قام الباحث باتباع الخطوات الآتية:

- ١ - تم تحديد الفترة الزمنية لدراسة السمات التشكيلية لأعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين في الفترة من ١٩٣٦ - ١٩٦٧ م، وذلك للأسباب التي ذكرت ضمن حدود الدراسة بالفصل الأول.
- ٢ - تم الإطلاع على العديد من الكتب والمراجع العربية الخاصة بالتصوير المصري المعاصر؛ بالإضافة إلى زيارة بنك المعلومات بالمركز القومي للفنون التشكيلية، وذلك لعمل حصر للمصورين المصريين المعاصرين في الفترة المحددة بالدراسة.
- ٣ - قام الباحث بوضع قائمة أسماء المصورين المصريين المعاصرين — والتي تم حصرها — في صورة استطلاع رأي (من اعداد الباحث) ملحق (١) ص (٤٧٤) الصورة الأولية، وعرضها على مجموعة من السادة المحكمين (أساتذة في مجال التصوير بكلية التربية الفنية والفنون الجميلة) ملحق (٢) ص (٤٧٦)، وذلك لاختيار عينة صحيحة تتناسب مع أهداف الدراسة، ووفقاً لبعض الشروط الآتية:-

- فنان مصري .

- من رواد الحركة التشكيلية المعاصرة في الفترة من (١٩٣٦م إلى ١٩٦٧م) .

- له وافر من الإنتاج الفني التصويري .

- شارك في الحركة التشكيلية منذ الأربعينيات .

- أعمال تتميز بسمات تشكيلية(*) مميزة ومستمرة معه في معظم لوحاته .

- أثر في الحركة التشكيلية من خلال فكره الفني وأسلوبه الأدائي وأعماله المتعددة .

- شارك في المعارض العامة والخاصة بمصر والخارج .

- له مقتنيات عديدة .

- ٤ - أسفرت إجابات السادة المحكمين عن اختيار أربعة مصورين ملحق (٣) ص (٤٧٧) (الصورة النهائية)؛ ليمثلوا عينة الدراسة، وقام الباحث بترتيب تناولهم وفق تاريخ الميلاد.

(*) كما عرفتها الدراسة

٥ - قام الباحث بجمع وتصوير الأعمال الفنية الخاصة بعينة الدراسة فوتوغرافياً، وذلك من خلال بعض الدراسات والمراجع العربية، والمتحف الفني الحديث، وبعض كتالوجات المعارض الفنية. وقد راعى الباحث اشتمال هذه الصور مراحل الإنتاج الفني لكل فنان.

٦ - تم تحديد وتوصيف مختارات من الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة)، واخضاعها لنموذج تحليل الأعمال الفنية (من اعداد الباحث). مع مراعاة الترتيب الزمني في اختيار هذه الأعمال، وذلك لاستخلاص السمات التشكيلية المميزة بالعينة وتوضيح أثرها على تطور الأسلوب الفني لديهم.

ب- نموذج تحليل الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين "عينة الدراسة" (من اعداد الباحث)

مقدمة :-

يهدف هذا النموذج إلى وضع لغة مشتركة لتسهيل رؤية وتحليل الأعمال الفنية من خلال مجموعة أسس وقواعد عامة لمعالجة أنواع معينة من الفنون في إطار تخطيطي في محاولة لملاحظة الأعمال الفنية وتحليلها من خلال خطوات أساسية تتناول جوانب مختلفة مؤثرة على العمل الفني.

وقد استفاد الباحث في وضع مكونات نموذج التحليل للأعمال الفنية ومحاورها الأساسية من البحوث والدراسات السابقة والمرتبطة بالدراسة الحالية بالإضافة للإطار النظري والذي يتضمن .

أولاً : مصادر ومنابع الرؤية الفنية في التصوير المصري المعاصر .

ثانياً : الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصري المعاصر .

ثالثاً : العلاقات والقيم التشكيلية وأهميتها في البناء التشكيلي المعاصر .

وقد قام الباحث بتقسيمها إلى أربع محاور رئيسية وهي كالاتى :

المحور الأول : الموضوع وبيانات العمل .

المحور الثاني: المضمون ومنابع الرؤية الفنية .

المحور الثالث : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية .

المحور الرابع : العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفني .

أولاً : المحور الأول : الموضوع وبيانات العمل :-

أ - اسم العمل الفني (المقترح من الفنان) .

ب - الأبعاد الهندسية (مساحة العمل) .

ج - اسم الفنان صاحب العمل الفني .

د - تاريخ الإنتاج (سنة الإنتاج) .

هـ - الخامة المستخدمة.

ثانياً : المحور الثاني : المضمون ومنابع الرؤية الفنية .

١- تفسير الأشكال البصرية ومضمونها في تلك الأعمال من خلال :

أ - المحتوى الاجتماعي :

- (أ- ١) - مضمون علمي .
- (أ- ٢) - مضمون فلسفي .
- (أ- ٣) - مضمون ديني .
- (أ- ٤) - مضمون اقتصادي .
- (أ- ٥) - مضمون سياسي .
- (أ- ٦) - مضمون عرفي (عادات - تقاليد اجتماعيه) .
- (أ- ٧) - مضمون تهكمي (نقدي)

ب - المحتوى الوجداني .

- (ب - ١) - مضمون انفعالي فردي .
- (ب - ٢) - مضمون انفعالي جماعي .
- (ب - ٣) - مضمون خيالي .

ج - المحتوى الأسطوري .

- (ج- ١) - أساطير بدائية .
- (ج- ٢) - أساطير فرعونية .
- (ج- ٣) - أساطير إغريقية .
- (ج- ٤) - أساطير رومانية .
- (ج- ٥) - أساطير شعبية .
- (ج- ٦) - أساطير غير معروفة المصدر .

د - المحتوى الطبيعي .

(د - ١) - المضمون التمثيلي .

١- مضمون تمثيلي لا تشخيصي .

٢- مضمون تمثيلي تشخيصي .

(د - ٢) - المضمون الرياضي الطبيعي .

١- مضمون هندسي استاتيكي .

٢- مضمون هندسي ديناميكي .

٣- مضمون عضوي استاتيكي .

٤- مضمون عضوي ديناميكي .

٥- مضمون هندسى عضوى استاتيكي .

٦- مضمون هندسى عضوى ديناميكي .

هـ - المحتوى التشخيصي .

(هـ- ١) - مضمون تشخيصي واقعي .

(هـ- ٢) - مضمون تشخيصي رمزي واقعي .

(هـ- ٣) - مضمون تشخيصي غير واقعي .

١- مضمون تشخيصي تعبيرى .

٢- مضمون تشخيصي مثالي .

و - المحتوى الفكرى والثقافى .

(و- ١) - مضمون فكرى غربى .

(و- ٢) - مضمون فكرى قومى (عربى) .

(و- ٣) - مضمون فكرى تراثى .

٢ - توافر مجموعة من العناصر والمفردات التشكيلية في العمل الفنى لها ارتباط بالتراث الفنى المصرى .

أ - عناصر ومفردات تشكيلية لها ارتباط بالفن المصرى القديم (الفرعونى)

ب - عناصر ومفردات تشكيلية لها ارتباط بالفن القبطى .

ج - عناصر ومفردات تشكيلية لها ارتباط بالفن الإسلامى .

د - عناصر ومفردات تشكيلية لها ارتباط بالفن الشعبى .

٣ - تأثر بالموضوعات ومظاهر البيئة المصرية من عادات وتقاليد .

٤ - المؤثرات الفنية والثقافية في حياة الفنان وتأثيرها على الناتج الفنى .

٤ - التأثير بالاتجاهات الفنية الحديثة .

أ - وضوح المضمون فى شكل تسجيلي وصفى .

ب - وضوح المضمون فى شكل تكعيبي .

ج - وضوح المضمون فى شكل مستقبلى .

د - وضوح المضمون فى شكل سريالى .

هـ - وضوح المضمون فى شكل تجريدى .

و - وضوح المضمون فى شكل تعبيرى .

ز - وضوح المضمون فى شكل حدثى أو فعلى .

ط - وضوح المضمون فى شكل رمزي .

ثالثاً : المحور الثالث : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية .

١ - الأسلوب الفني .

أ - طريقة الأداء .

(أ - ١) - التبسيط .

(أ - ٢) - التكثيف .

(أ - ٣) - الوضوح .

(أ - ٤) - الفرادة .

ب - مدى تطور الأسلوب عند الفنان .

الانتقال من طريقة أداء إلى طريقة أخرى أو المزج بين أكثر من طريقة .

٢ - تقنيات الخامات المستخدمة .

أ - تقنيات استخدام الخامات التقليدية .

ب - تقنيات استخدام الخامات الغير تقليدية .

ج - تقنية التوليف بين الخامات التقليدية والغير تقليدية .

رابعاً : المحور الرابع : العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفني .

١ - النظام البنائي في العمل الفني (التكوين)

أ - يتم تحليل الأعمال الفنية خطياً لمعرفة نوع التكوين المستخدم :

(أ - ١) - النظام البنائي للتكوين الأفقى .

(أ - ٢) - النظام البنائي للتكوين الرأسى .

(أ - ٣) - النظام البنائي للتكوين الهرمى .

(أ - ٤) - النظام البنائي للتكوين الانتشارى .

(أ - ٥) - النظام البنائي للتكوين العشوائى .

(أ - ٦) - النظام البنائي للتكوينات المحورية .

(أ - ٧) - النظام البنائي للتكوينات المركزية .

(أ - ٨) - النظام البنائي للتكوينات القطبية .

(أ - ٩) - النظام البنائي للتكوين المائل .

(أ - ١٠) - النظام البنائي للتكوين المنحنى .

(أ - ١١) - النظام البنائي للتكوين الحلزونى .

(أ - ١٢) - النظام البنائي للتكوين البيضاوى .

(أ- ١٣) - النظام البنائي للتكوين الدائري .

(أ- ١٤) - النظام البنائي لتكوين الخطوط المتقاطعة .

(أ- ١٥) - النظام البنائي لتكوينات أخرى .

ب- يتم تحليل اتجاه الخطوط لمعرفة نوع الحركة من خلال التحليل الخطي للتكوين :

(ب- ١) - الحركة الإيهامية .

(ب- ٢) - الحركة الفعلية .

٢- وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية .

أ - اتجاهات العناصر داخل التكوين .

(أ- ١) - اتجاه مستقيم أفقي (الإحساس بالبعد الأول - بالسكون) .

(أ- ٢) - اتجاه مستقيم رأسي (الإحساس بالبعد الثاني - الإحساس بالحركة الصاعدة) .

(أ- ٣) - اتجاه مستقيم مائل (الإحساس بالبعد الثالث - الإحساس بالحركة) .

(أ- ٤) - اتجاه مستقيم أفقي رأسي (الإحساس بالبعد الأول - الثاني - الاتزان) .

(أ- ٥) - اتجاهات منظمة على أساس التشابك (الإحساس بالقيمة الضوئية - التضاد

في الاتجاه) .

(أ- ٦) - اتجاه منكسر على أساس نقط ارتكاز بينهما مسافات واحدة (الإيقاع

المكرر) .

(أ- ٧) - اتجاه منكسر على أساس نقط ارتكاز بينهما مسافات واحدة (الإيقاع المتكرر) .

(أ- ٨) - اتجاه منحنى على أساس نقط ارتكاز بينهما مسافات مختلفة (الإيقاع المتنوع) .

(أ- ٩) - اتجاه ذو انحناء ثابت حول مركز (الحركة الثابتة - الاتزان) الاتجاه

البيضاوي الوهمي .

(أ- ١٠) - اتجاه منحنى متدرج التغير أثناء الانحناء (القوة - الانسيابية) .

(أ- ١١) - اتجاهات منظمة على أساس زوايا حادة (الحركة - البعد الثالث) .

(أ- ١٢) - اتجاهات حلزونية (الحركة حول نقطة - الحجم الأجوف) .

(أ- ١٣) - اتجاهات حلزونية تصاعدية (الحركة إلى أعلى) .

(أ- ١٤) - اتجاهات منبثقة من مركز إشعاع (حركة مندفعة من نقطة) .

(أ- ١٥) - اتجاهات مختلطة (تجمع خصائص الاتجاهات المستقيمة والمنحنية

والمنكسرة في إيقاع متنوع) .

ب- المساحة المسطحة الناتجة عن العلاقات التكوينية للعناصر الفنية وعلاقتها بالمساحة

الأصلية للعمل الفني .

- (ب- ١) - تتناسب أبعاد الطول والعرض في المساحات المربعة والمستطيلة .
- (ب- ٢) - تتناسب أشكال المساحات لبعضها (المربعة - المستطيلة - المثلثة - الدائرية - البيضاوية - المساحات الحرة) .
- (ب- ٣) - التناسب بين شكل المساحة غير الفارغة مع المساحة الفارغة .
- (ب- ٤) - مساحات قائمة على أساس اتجاهات منحنية (إحساس بالأشكال الدائرية والبيضاوية والعضوية الحرة والأشكال المجوفة .
- (ب- ٥) - مساحات قائمة على اتجاهات رأسية وأفقية (إحساس بالأشكال المعمارية والهندسية).
- (ب- ٦) - مساحات تدرك كأشكال أمامية خلفية في نفس الوقت (حركة من الأمام للخلف).
- (ب- ٧) - مساحات تدرك كأشكال أمامية على أرضية .
- (ب- ٨) - مساحات تخضع لمستويات نظر مختلفة (إحساس بالحيوية والعمق عن طريق البعد الثاني) .
- (ب- ٩) - مساحات تخضع للمنظور الجوى من زاوية واحدة (الإحساس الاستاتيكي أو الثبات الظاهري الإحساس بالعمق ذي البعد الثالث) .
- (ب- ١٠) - مساحات منظمة على أساس البعد الثاني للتكوين (الإحساس بالتسطيح) .
- (ب- ١١) - مساحات تتكون من تدريجات القيمة الضوئية (الإحساس بالحجم ذي الأبعاد الثلاثية) .
- (ب- ١٢) - توظيف المساحة في تركيب الحجوم (المكعب، الأسطوانة، المخروط، المنشور، الكرة).
- (ب- ١٣) - مدى اشتراك المساحات في تنظيم الفراغ المتروك بينها (طريقة توزيع المساحات في الصورة) .
- ج - المعتم والمضيء (القيمة الضوئية)
- (ج- ١) - التضاد بين الأبيض والأسود .
- (ج- ٢) - انسجام التدرج بين الأبيض والأسود .
- (ج- ٣) - التوافق بين درجة لون وأخرى .
- (ج- ٤) - توظيف القيمة الضوئية في التسطيح (مساحة مسطحة) .
- (ج- ٥) - مساهمة القيمة الضوئية في تحقيق البعد الثالث للصورة .
- (ج- ٦) - توظيف القيمة الضوئية في إبراز موضع الأهمية في الصورة .
- د - الملمس بالسطح :

- (د- ١) - التعادل بين ملمس السطوح المختلفة .
- (د- ٢) - التنوع في ملمس السطح القائم على الكولاج (أسلوب لصق ورق الصحف).
- (د- ٣) - الحركة في ملمس السطح القائم على وحدات زخرفية متنوعة.
- (د- ٤) - الحركة في ملمس السطح القائم على اللمسات المائلة .
- (د- ٥) - توازن اللمسات الطولية (النمو إلى أعلى) .
- (د- ٦) - توازن اللمسات العرضية (السكون والنمو الأفقى) .
- (د- ٧) - تقاطع اللمسات الطولية والعرضية (التوتر المتماسك) .
- (د- ٨) - ملامس سطوح قائمة على الطلاء الثقيل غير المصقول (الخشونة) .
- (د- ٩) - ملامس سطوح قائمة على التعادل بالطلاء المصقول (النعومة) .
- (د- ١٠) - ملامس سطوح قائمة على التقيط المحبب .
- (د- ١١) - ملامس تجتاز المساحات التي تملأها إلى كل التكوين (الحيوية والترابط).
- (د- ١٢) - علاقة ملامس السطح بالقيمة الضوئية للمساحات .
- (د- ١٣) - توظيف الملامس الملونة في كثافة المساحات اللونية .

هـ- اللون :

- (هـ- ١) - التوافق بين لونين أو أكثر .
- (هـ- ٢) - التكامل بين لونين أو أكثر .
- (هـ- ٣) - التضاد بين لونين أو أكثر .
- (هـ- ٤) - كثافة اللون .
- (هـ- ٥) - اختلاف الألوان في الشدة .
- (هـ- ٦) - تنمية الإحساس بحجم المساحة عن طريق الألوان التي تتجه إلى الأمام والخلف.

و- الحجم والفراغ :

- (و- ١) - تناسب الحجم مع بعض العناصر الأخرى أو كلها .
- (و- ٢) - إدراك أبعاد الطول والعرض والارتفاع في الحجم .
- (و- ٣) - كتلة تعطينا نوع الحجم الذي تشغله في المساحة الفارغة .
- (و- ٤) - حجوم عن طريق الاتجاهات المحيطة بالأشكال .
- (و- ٥) - حجم عن طريق ملمس منظم تنظيماً واضحاً .
- (و- ٦) - حجم ناتج عن طريق العلاقات الضوئية للون .
- (و- ٧) - حجم ناتج عن طريق الألوان التي تتجه إلى الأمام وإلى الخلف .
- (و- ٨) - التباين الوظيفي بين الأشكال المجوفة والأشكال المسطحة .

- (و- ٩) - استخدام الفراغ نتيجة لتداخل المساحات .
- (و- ١٠) - إدراك الفراغ نتيجة لشفافية المساحات (مرور الضوء من خلال سطح آخر تحته).
- (و- ١١) - فراغ منظم نتيجة ارتباط فراغ المساحة الواحدة بالأخرى .
- (و- ١٢) - الفراغ اللامحدود نتيجة لتجانس الأشكال والفراغ .
- (و- ١٣) - الفراغ المحدود نتيجة للاتجاهات التي تبدأ من الأمام ثم تتحرك إلى الخلف وتقف في وسط الصورة أو خلفيتها .

٣- القيم التشكيلية في العمل الفني .

أ- الوحدة الديناميكية (حركة إيهامية) .

تتحقق الوحدة الديناميكية من خلال :

- (أ- ١) - توجيه العين إلى ملامح تكوين ككل ثم اجتذابها الي نقطة مهمة .
- (أ- ٢) - حركة تساعد على الإحساس بالحجوم .
- (أ- ٣) - بناء الحركة لمساحة أو شكل ما .
- (أ- ٤) - حركة نتيجة مساحة أمامية مع أخرى خلفية .
- (أ- ٥) - حركة مندفعة من نقطة ارتكاز إلى الخارج .
- (أ- ٦) - حركة حلزونية صاعدة .
- (أ- ٧) - حركة عضوية يحددها اتجاه منحنى .
- (أ- ٨) - حركة هندسية يحددها اتجاه مستقيم .
- (أ- ٩) - حركة هندسية عضوية يحددها اتجاه مستقيم وآخر منحنى .
- (أ- ١٠) - حركة كنتيجة للتضاد بين مساحة فاتحة أمامية وقائمة خلفية .
- (أ- ١١) - التنظيم في اتجاهات مختلفة مما يؤدي الى الوحدة الكلية للتكوين .

ب - الإيقاع :

يتحقق الإيقاع من خلال :

- (ب- ١) - الاستمرار المتنوع بين الاتجاهات أو المسارات .
- (ب- ٢) - الاستمرار المتكرر للمسافات بين الاتجاهات أو الخطوط المحيطة بالأشكال والحجوم .

(ب- ٣) - الاستمرار المتنوع للقيمة الضوئية .

(ب- ٤) - الاستمرار المتكرر للقيمة الضوئية .

(ب- ٥) - الاستمرار المتنوع للقيمة اللونية .

- (ب- ٦) - الاستمرار المتكرر للقيمة اللونية .
- (ب- ٧) - تنوع حجوم المساحات المتشابهة .
- (ب- ٨) - الاستمرار المتكرر لحجوم المساحات المتشابهة .
- (ب- ٩) - الاستمرار المتنوع لشكل المساحات .
- (ب- ١٠) - الاستمرار المتنوع للملمس .
- (ب- ١١) - الاستمرار المتكرر للملمس .
- (ب- ١٢) - الأبعاد المختلفة بين المساحات .
- (ب- ١٣) - الأبعاد المتساوية بين المساحات .
- (ب- ١٤) - الانسجام الكامل للبناء الفني ككل .

ج - الاتزان :

يمكن تحقيق الاتزان من خلال :

- (ج- ١) - حركة في اتجاه ما يقابلها حركة مضادة لها متكافئة في الأهمية .
- (ج- ٢) - توازن نتيجة عدم التماثل بين الاتجاهات المستقيمة والمنحنية .
- (ج- ٣) - توازن نتيجة عدم التماثل بين القيم الضوئية المختلفة .
- (ج- ٤) - توازن نتيجة عدم التماثل بين ملامس السطوح .
- (ج- ٥) - توازن نتيجة عدم التماثل بين حجوم المساحات اللونية .
- (ج- ٦) - توازن نتيجة التماثل بين حجوم المساحات (الزخارف الفرعونية - القبطية الإسلامية - الشعبية - كلاً على حدة .
- (ج- ٧) - توازن نتيجة تماثل الاتجاهات حول محور .
- (ج- ٨) - توازن نتيجة تماثل القيم الضوئية حول محور .
- (ج- ٩) - توازن نتيجة تماثل ملامس السطوح حول محور .
- (ج- ١٠) - توازن نتيجة تماثل الالوان حول محور .
- (ج- ١١) - تعادل الاهتمام حول مركز الجاذبية في التكوين .
- (ج- ١٢) - توازن بين أجزاء التكوين المختلفة .

د - التناسب :

يتحقق التناسب من خلال :

- (د- ١) - تناسب عناصر التكوين مع بعضها البعض .
- (د- ٢) - تناسب عناصر التكوين مع مساحة العمل الفني .
- (د- ٣) - الاعتماد على النسب الذهبية الرياضية .

(د- ٤) - لجو الفنان إلى تغير فى النسب الطبيعية سواء للإنسان أو الأشكال الطبيعية للحصول على تغير انفعالى معين يؤدي الى توضيح فكر الفنان .

هـ- الترابط :

يتحقق الترابط من خلال :

- (هـ- ١) - ارتباط الاتجاهات المستقيمة بالاتجاهات المنحنية .
- (هـ- ٢) - ارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية .
- (هـ- ٣) - ارتباط الاتجاهات المنكسرة بالاتجاهات المنحنية .
- (هـ- ٤) - التكامل بين درجات القيمة الضوئية والمساحات والحجوم المستخدمة.
- (هـ- ٥) - التباين بين الدرجات اللونية للمساحات .
- (هـ- ٦) - التكامل بين الالوان المختلفة والمساحة والحجم والفراغ .

و - النمطية السائدة (السيادة فى العمل الفنى)

تتحقق السيادة فى العمل الفنى من خلال :

- (و- ١) - نمط نظامى ما يسود الصورة .
- (و- ٢) - إيقاع هندسى ما يسود الصورة .
- (و- ٣) - إيقاع عضوى مستتر فى الصورة .
- (و- ٤) - إيقاع عضوى هندسى مستتر فى الصورة .
- (و- ٥) - وجود مركز جانبية وسط التكوين واتجاهات تجذب العين إليه .

ز - القيم الخطية :

تتحقق القيم الخطية من خلال :

- (ز- ١) - العمق .
- (ز- ٢) - الانسيابية .
- (ز- ٣) - التعامد .
- (ز- ٤) - اتجاهات القوى .
- (ز- ٥) - الحيوية .
- (ز- ٦) - قيم أخرى .

ح - القيم اللونية :

تتحقق القيم اللونية من خلال :

- (ح- ١) - القوة .
- (ح- ٢) - التلقائية .
- (ح- ٣) - التوازن .

(ح - ٤) - التوافق اللوني .

(ح - ٥) - التضاد والتباين اللوني .

(ح - ٦) - الاتزان اللوني .

(ح - ٧) - الإيقاع اللوني .

(ح - ٨) - المنظور اللوني .

(ح - ٩) - قيم أخرى .

ط - قيم التكوين :

تتحقق قيم التكوين من خلال :

(ط - ١) - التماسك .

(ط - ٢) - التراكب .

(ط - ٣) - الانسيابية .

(ط - ٤) - التنوع (الثراء) .

(ط - ٥) - التضاد (التباين) .

(ط - ٦) - قيم أخرى .

ثانياً : التحليل الفني :

وفيه تم تطبيق نموذج تحليل الأعمال الفنية على مختارات من أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة)، وذلك لاستخلاص السمات التشكيلية المميزة بأعمالهم والتي أدت إلى تطور الأسلوب الفني لديهم.

وقد قام الباحث بترتيب تناولهم وفق تاريخ الميلاد، وهما كالآتي:

١ - الفنان: صلاح طاهر (١٩١٢م -) .

٢ - الفنان: محمد حامد عويس (١٩١٩م -) .

٣ - الفنان: حامد ندا (١٩٢٤م - ١٩٩٠م) .

٤ - الفنان: عبد الهادي الجزار (١٩٢٥م - ١٩٦٦م)

١ - الفنان: صلاح طاهر (١٩١٢م -) :

ولد الفنان صلاح طاهر في مدينة القاهرة في ١٢ مايو عام ١٩١٢م في منطقة بيت القاضي العريقة خلف مسجد سيدنا الحسيني، حيث نشأ وترعرع في أسرة متعددة الأبناء، وحين ظهر ميله المبكر للرسم والتلوين عنى شقيقه الأكبر بتزويده بالأوراق والأقلام والألوان، كما تعلق بالقراءة تأسيماً بوالده الذي

كان يراه دائماً فى صحبة كتاب. ازداد شغفه بالقراءة مع الأيام جنباً إلى جنب مع الألعاب الرياضية وحب الموسيقى والعزف على آلة الكمان.

وبعد أن أتم دراسته الثانوية التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩م، حيث تعلم الفن على أيدى الإيطالى: "إينوشنتى" والفرنسى "بريفال" ثم على يد الفنان الرائد أحمد صبرى (١٨٨٩ - ١٩٥٥م) المعروف بأسلوبه الأكاديمى المدرسى.

تخرج صلاح طاهر عام ١٩٣٤م بعد أن بدأ مشوار التثقيف الذاتى وعين مدرساً بمدرسة المنيا الابتدائية بصعيد مصر طوال عامين أقام خلالهما أول معارضة، وكان حافلاً بالمناظر الطبيعية وصور الوجوه (البورتريه). واتسمت أعماله بمحاكاة الطبيعة بأمانة شديدة - وهو الأسلوب المدرسى الأكاديمى الكلاسيكى الذى يتبعه الخريجون عادة فى مطلع حياتهم قبل أن تتبلور شخصياتهم الإبداعية - إذ أن الدراسة فى مدرسة الفنون الجميلة تُسج على منوال تلقين تقنيات الرسم والتلوين والاستخدام الأمثل للفراجين والأقلام والألوان والأدوات المختلفة، أما المعايير الجمالية، فتقليدية محفوظة كالنسب، وقواعد المنظور، والتكوين الهرمى، ووحدية المكان، ومصدر الضوء.. إلى آخر التعاليم المدرسية.

لقد عمل الفنان صلاح طاهر مدرساً للرسم فى عدد من مدارس الجمهورية حتى عين مدرساً للتصوير الزيتى فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٤٢م، ولمدة عشرة سنوات متتالية قضاها فى رحاب مدرسة الفنون الجميلة، حيث سمحت له الظروف للاتصال بكبار الفنانين والاحتكاك القريب بالرواد العظام، كالفنان يوسف كامل (١٨٩١ - ١٩٧١م)، وراغب عياد (١٨٩٣ - ١٩٨٢م)، وانتقل ليشغل منصب مدير متحف الفن الحديث بالقاهرة عام ١٩٥٤م، ثم مديراً للمتاحف بوزارة الثقافة عام ١٩٦١، وقد أقام الفنان العديد من المعارض بمصر وخارجها، وحصل على العديد من الجوائز الفنية منها جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٥٩م، وجائزة جوجنهايم عام ١٩٦٠م، وقد حاز صلاح طاهر على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون عام ١٩٧٤م مع وسام العلوم والفنون، وجائزة مبارك للفنون عام ١٩٩٩م، وهما أكبر جوائز تمنحها الدولة.

ويعتد الفنان صلاح طاهر من أبرز الفنانين المصورين المصريين المعاصرين الذين استلهموا التراث الفنى المصرى برؤية معاصرة خاصة الفن الإسلامى فى تكوينات "الأرابسك"، والبناء المعمارى، والحروف العربية الإسلامية، وهذا ما ذكر سابقاً تحت عنوان مظاهر استلهام الفن الإسلامى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين، أنظر ص (١٦٣).

ولقد استمر الفنان فى التعبير الفنى من خلال "الكلاسيكية الجديدة" عشرين عاماً من (١٩٣٤ - ١٩٥٦م) مارس خلالهما عدة أساليب مثل التأثيرية والتكعيبية، وقدم العديد من الأعمال الفنية

للمناظر الطبيعية والوجوه الشخصية متأثراً بالفنان أحمد صبرى مصور الأشخاص، ويوسف كامل مصور المناظر الطبيعية والريف المصرى.

ثم انتقل بعد ذلك إلى التجريد، والذي كان له مفهوم خاص عنده؛ حيث يقول عز الدين نجيب "إن مفهوم التجريد عند الفنان صلاح طاهر ليس أكثر من أنه يفضى — فى تطوره الطبيعى — إلى التيار الشكلى البحت، مستهدفاً خلق إيقاعات بصرية — موسيقية بالخطوط والألوان والملامس والمساحات، وقد يستخدم أحياناً عناصر من الحروف والزخارف والوحدات التراثية، لكنه يصب فى النهاية فى ساحة التجريد". (١١٥ : ١٠٦)

وظل هذا المفهوم مسيطر على أعماله حتى عام ١٩٦٠م متأثراً ومستمراً معه بعض الخصائص التشكيلية للأسلوب الأكاديمى الكلاسيكى، والتي تداخلت مع التجريدية فى تحقيق القواعد الجمالية المرتبطة بالإيقاع والتناغم والتوازن وغيرها من القواعد، ومنذ عام ١٩٦٠م. وحتى الآن وصلاح طاهر يمارس إبداعه الفنى فى إطار ما بين التجريد و"اللاتشخيصى"

المراحل الفنية التى مر بها الفنان صلاح طاهر:

مما سبق: نستنتج أن الفنان صلاح طاهر قد مر بثلاث مراحل فنية أدت إلى تطور أسلوبه الفنى من الرسم الأكاديمى إلى الواقعى إلى التأثيرى والطبيعى ثم إلى الوحشية (فترة الرسم) ثم جاء التحول الكبير إلى التجريدية الوسيطة ومنها إلى التجريدية التعبيرية ثم التجريدية الغنائية Abstractorfism ، وهذه المراحل كالاتى:

١- المرحلة الاولى: (١٩٣٤م الى ١٩٥٦م) وهى المرحلة الأكاديمية " والتي تميزت أعماله فيها بعنايته بالتفاصيل الدقيقة والتوزيع المتقن فى تصويره للعناصر القريبة والبعيدة، مع المراعاة الدقيقة أيضاً لقواعد المنظور، حتى أن الأجسام تشبه فى تناسقها ومقاييسها الجمالية أجسام ممارسى الرياضة البدنية كما فى النحت الإغريقى القديم. وقد تميز فى هذه المرحلة بالأسلوب الوصفى فى رسم الوجوه الشخصية ، والمناظر الطبيعية والذي تطور بتطعيمه بمكتشفات الأسلوب التأثيرى، وتميزت أعماله أيضاً بمميزات تعبيرية خاصة؛ بالإضافة إلى المهارة والإتقان فى تلك الأعمال، إلى جانب اتجاه الفنان لتحقيق نوع من التوهج اللونى والذي ما زال يشع فى أعماله حتى الآن، وكان يركز على الجوانب الجميلة فى الحياة، مصوراً الريف والناس بصورة متفائلة مبهجة.

وقد جرب الفنان صلاح طاهر الأساليب الحديثة في أعمال متفرقة لتلك المرحلة ،
والتي أفادته في تعليم البناء ، وهندسة اللوحة وتماسك الشكل ، والتكوين المحكم في
العمل الفني .

٢- المرحلة الثانية: من (١٩٥٦م - ١٩٦٠م)، وهي مرحلة الطفرة أو "التجريدية التعبيرية" التي كانت
نتيجة لتكاتف عدة عوامل ساعدت على ظهورها في أعماله الفنية كالعوامل الذاتية
للمرغبة والبحث عن الجديد، وانفراده بأسلوب خاص أكثر تطوراً وعصرية، مع
العوامل الاجتماعية والاقتصادية.

هذا إلى جانب الرحلات الفنية التي قام بها الفنان إلى كل من فرنسا وإيطاليا
وإنجلترا، ثم الولايات المتحدة الأمريكية، والتي كانت نقطة التحول في فنه؛ حيث
شاهد طغيان الاتجاه "اللاتشخيصي" إلى درجة الغرابة والتطرف، وكان أثر هذه
الرحلة على الفنان هو رد فعل عنيف ضد التجريدية لمجرد التجريد.
فانتقل إلى التجريدية، ولم يكن انتقاله تدريجياً وإنما كان فجائياً لتلك الأسباب بجانب
عدة عوامل أخرى ساعدت على ظهور هذه الطفرة أو استمراره في هذا الأسلوب
وهي:

— تغير الجمهور الذي يقبل على مشاهدة أعمال الفنان.
— الصدمة التي تلقاها خلال زيارته إلى الولايات المتحدة؛ حيث لم يقتنع بما أنتجه
الفنانون هناك.

— رغبة الفنان الملحة في تحقيق شخصيته المستقلة.
وظل يبحث الفنان صلاح طاهر عن التفرد والتميز والاستقلال أربع سنوات كاملة
بعد ممارسة التجريدية قدم خلالها مجموعات من التكوينات اللونية تحت اسم
"تكوينات تجريدية وتعبيرية" والتي تميزت بالابتعاد عن أي دلالة تشخيصية.

ومع هذا فهناك خيوط اتصال بين المرحلة السابقة وهذه المرحلة تتمثل في المحافظة على القواعد
الجمالية الخاصة بالتكامل والتوازن والترديد والإيقاع والتناغم.. إلخ، وهناك أيضاً استمرار تقديمه للجمال
الشكلي في كلتا المرحلتين، فبعد أن سجل جمال الطبيعة والوجوه الشخصية في مئات الأعمال الفنية، أنتقل
إلى صياغة الجمال الشكلي في ذاته، محاولاً تحقيق النغم والشاعرية للتعبير عن الفرح والسعادة اللذين
يحسهما الفنان أثناء العمل؛ فقدمهما في أعمال تكاد تخلو من أي موضوع يشغل المتفرج عن القيم اللونية
والجمالية.

ولقد انشغل صلاح طاهر لزمان طويل قبل هذه المرحلة بقضية حيرة الفنان بين البيئة المحلية
والانطلاق الواسع نحو آفاق الفن العالمي، وكان الأسلوب التجريدي هو طريقه لتخطي حدود المحلية.

٣- المرحلة الثالثة: من (١٩٦٠ - حتى الآن) وهى مرحلة ما بين التجريد و"اللاتشخيصى"؛ فإذا كان التجريد هو تنقية الأشكال الواقعية من تفاصيلها وشكلها الظاهرى من أجل استخلاص الجوهر الذى تقوم عليه تلك الأشكال.. فإن اللاتشخيصية هى محاولة اختلاق أشكال جديدة مقطوعة الصلة بأى شكل واقعى معروف.

جدير بالذكر: أن أعمال الفنان صلاح طاهر منذ عام ١٩٦٠ م بل ومنذ ترك الاتجاه الوصفى، تتدرج كلها تحت هذين النوعين من الفن التصويرى.

ويقول الفنان صلاح طاهر "بأن مصور القرن العشرين حين يؤلف لوحته ويرسمها، فإنما يفكر بمفردات لغة التشكيل، ومنها الخط وخصائصه، واللون وما يتطلبه، ثم الإيقاع اللونى والخطى، والتماسك بين العناصر، والعلاقات التشكيلية وهندستها وبنائها وتكوينها".

هذه السمات تنطبق على الأسلوب اللاتشخيصى الذى يمارسه الفنان صلاح طاهر، ولكنه من حين لآخر يعود إلى تطعيم أعماله بأشكال مستمدة من الواقع بعد تحريفها وتحويرها وإخضاعها لأسلوبه المميز وضربات فرشاته التى أصبحت علماً على أعماله.

وفى هذه المرحلة تنقل الفنان صلاح طاهر بين الأسلوب التجريدى، والأسلوب اللاتشخيصى، وهذا التنقل وممارسة الأسلوبين المعاصرين أدى إلى الارتفاع بمستوى أعماله فى حركة حلزونية، لأنه عندما يعود إلى رسم العناصر الموجودة فى الطبيعة، فإنه لا يعود إليها كما كان يرسمها أولاً، وإنما على مستوى أرقى وأكثر تطوراً.

ولا تقتصر حركة الفنان على الانتقال من "التجريد" إلى "اللاتشخيصى" وإنما هو ينتقل أيضاً خلال ذلك بين الخامات والأصباغ المختلفة بحثاً عن الإمكانيات الشكلية والمذاق الخاص لكل نوع، وذلك ليحقق لمساره الفنى الحيوية والتطور الدائمين (٩٣: ١٩ - ٢٧).

وعلى هذا الأساس قام الباحث بتحليل لمختارات من الأعمال الفنية للفنان صلاح طاهر والتى تميزت بوجود سمات تشكيلية مميزة أدت إلى تطور الأسلوب الفنى للفنان فى المراحل الفنية السابقة، وهى كالآتى:

- ١- لوحة "فلاحة فى الحقل" ١٩٤٩م. لتمثيل المرحلة الأكاديمية.
- ٢- لوحة "من النوبة" ١٩٦١م. لتمثيل مرحلة التجريدية التعبيرية.
- ٣- لوحة "رباعى" ١٩٧٨م. لتمثيل مرحلة ما بين التجريد و"اللاتشخيصى".

١- التحليل الفني للوحة "فلاحة فى الحقل" شكل (٢١٢) ص (٣٨٦):

أولاً- المحور الأول : الموضوع وبياناته عن العمل:

- أ - اسم العمل الفني: فلاحة فى الحقل.
- ب - الأبعاد الهندسية: ٨٥ سم × ١١٥ سم.
- ج - اسم الفنان: صلاح طاهر.
- د - تاريخ الانتاج: ١٩٤٩ م.
- هـ - الخامة: ألوان زيتية على قماش.

ثانياً - المحور الثانى : المضمون ومناخ الرؤية الفنية .

— بالنسبة للمحتوى الطبيعى يتضح بالعمل الفني المضمون التمثيلى التشخيصى فى التعبير عن الجوانب الجميلة فى الحياة، مصوراً الفلاحة بصورة مبهجة متفائلة، كما يتضح بالعمل أيضاً المضمون الرياضى العضوى الاستاتيكي، حيث يصور الفنان صلاح طاهر جسم الفلاحة فى تناسقها ومقاييسها الجمالية وكأنها تشبه أجسام ممارسى الرياضة البدنية، كما فى النحت الإغريقى القديم.

— وبالنسبة للمحتوى التشخيصى، فيتضح بالعمل الفني المضمون التشخيصى الواقعى فى تسجيل مظاهر البيئة المصرية من خلال الريف والفلاح المصرى الذى يعكس معنى الانتماء للمجتمع المصرى، وتظهر الملامح الواقعية والكلاسيكية فى هذا العمل، خاصة فى البناء الشكلى للإنسان والمتمثل فى الفلاحة لإبراز جمالها وتفاؤلها.

— أما بالنسبة للمحتوى الفكرى والثقافى: فيتضح بالعمل المضمون الفكرى الغربى، وذلك من خلال دراسة الفنان على يد مجموعة من الأكاديميين البارزين كالفنان الإيطالى "أينوشنتى" والفرنسى "بريفال" حيث كان الاتجاه السائد فى تلك الفترة هو الاتجاه الكلاسيكى الغربى، وأن هذا الاتجاه أو المذهب هو الذى يتبعه الخريجون عادة فى مطلع حياتهم، قبل أن تتبلور شخصياتهم الإبداعية، كما يتضح بالعمل المضمون الفكرى التراثى حيث ظهرت بوادر الروح الشعبية فى تلك الفترة على مستوى أفراد الشعب واعتمدت على استلهام الفكر من التراث الشعبى.

يتضح المضمون فى هذا العمل بشكل متضمن حيث يتخذ الشكل الواقعى الكلاسيكى الممزوج بالسمة الانطباعية ذات الروح التعبيرية فى تناول الفنان للموضوع خاصة فى البناء الشكلى للفلاحة، ويتأكد هذا من خلال الصورة المطابقة للواقع أو المحاكاة الدقيقة للمألوف، ويتوازى المضمون مع الشكل حيث يستخدم الفنان عناصره المرئية فى نقل المعنى إلى المشاهد، ويستمد هذه العناصر من الريف، والفلاحة المصرية هى المثير الشكلى التى تعكس معنى الانتماء للمجتمع المصرى.

ويستوافر بالعمل مجموعه من العناصر المرئية والمعبرة عن الريف المصرى والمرتبطة بالتراث الشعبى.

وتبرز شخصية الفنان صلاح طاهر فى هذا العمل فى التأثر بالرائد الفنان أحمد صبرى مصور الأشخاص، ويظهر ذلك التأثر فى معالجة شخصية العمل (الفلاحة) ، إلى جانب التأثر بالفنان يوسف كامل مصور المناظر الطبيعية والحياة الريفية بالأسلوب التأثيرى ويظهر ذلك فى معالجة الأرضية وخلفية العمل.

لقد صور الفنان "فلاحة فى الحقل" فى شكل تسجيلى وصفى ذى نزعة تأثيرية ولم يصورها فى شكل أى اتجاه فنى آخر وذلك لتسجيل مظاهر الأشياء إلى أقصى حد ممكن، وبذلك يتضح المضمون فى شكل تسجيلى وصفى ذى النزعة الانطباعية.

ثالثاً - المحور الثالث: أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية:

يتميز أسلوب الفنان بالتبسيط فى استخدامه لعناصر بإيقاعات خطية بسيطة وتجنب العناصر الشكلية والتعبيرية المعقدة؛ بما يؤدي هذا التبسيط إلى سهولة الهيئة الشكلية للعمل الفنى فى وحدة إدراكية؛ للعمل على روعة الإحساس بالجمال المثالى والجليل لهذا العمل من خلال الأسلوب الوصفى فى تصوير الفلاحة والمنظر الطبيعى بالخلفية إلى جانب تحقيق نوع من التوهج اللونى والذى مازال فى أعماله حتى الآن.

أما تقنية الخامة المستخدمة فى هذا العمل فتتمثل فى استخدام خامة ألوان الزيت (كخامة تقليدية) وتركها دون صقل وتتداخل الألوان فى الجزء الواحد كما تتداخل فى الكل بما يشعرنا ببراء اللون وعمقه وخشونته، والذى نجده فى أرضية وخلفية اللوحة، كما يضع الألوان الصريحة المنفردة بطريقة مبهرة ومضيفة فى رداء الفلاحة لمواجهة الألوان الممتزجة المتداخلة، وبهذا فقد مزج الفنان صلاح طاهر فى هذا العمل بين تقنيتين الأولى تتميز بالتداخل والغزارة، والثانية تتميز بالبساطة والوضوح، ولهذه التقنيات مدلول حيث إنها تقوى عناصر الألفة فى العمل الفنى والتي تقرب المشاهد إليه بسهولة.

رابعاً - المحور الرابع: العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى :

١ - النظام البنائى فى العمل الفنى:

يتضح من خلال شكل (٢١٣ ، ٢١٤) ص (٣٨٦ ، ٣٨٧) النظام البنائى (التكوين) فى العمل الفنى، وهو التكوين الهرمى الذى يثير الإحساس بالرسوخ وبقوة درامية يتعذر أن يثيرها أى تكوين آخر، ويمكن أن نلاحظ هذا التكوين فى الشكل الرئيسى (الفلاحة) لهذا العمل، كما قام الفنان بعمل تكوين أفقى يحتوى على مجموعه من المنازل والبيوت الريفية والأشجار بالخلفية ليؤكد على الثبات والهدوء والاستقرار والراحة التى تسود الجو العام للحياة الريفية والمناظر الطبيعية.

ومن خلال شكل (٢١٥) ص (٣٨٧) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية، وذلك من خلال اتجاه مستقيم رأسى واتجاه مستقيم مائل يتمثلان فى رداء الفلاحة وجذع الشجرة التى بجوارها للإحساس بالحركة الصاعدة، واتجاهات مستقيمة على أساس زوايا حادة تتمثل فى الخطوط الهندسية لأشكال البيوت الريفية عند خط الأفق، كما يمكن أن نلاحظ الحركة الناتجة فى وضع أيدى الفلاحة.

٢ - وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفنى بشكل عام بالخطوط اللينة سواء فى السيدة "الفلاحة" وجذع الشجرة ، أو العناصر المرئية الأخرى، وفى الخطوط الداخلية والخارجية، ويسيطر على العمل الخطوط الرأسية المتمثلة فى جسم "الفلاحة" وجذع الشجرة، كما نجد خطوطاً أفقية تظهر فى الخلفية عند البيوت الريفية متوازية مع الخط الأفقى بمقدمة العمل عند قدم الفلاحة، وجذع الشجرة.

وبالنسبة للمساحات فى العمل فهى ناتجة عن اتجاهات رأسية وأفقية بأشكال متنوعة ممثلة فى جسم "الفلاحة" وبعض العناصر المرئية الأخرى إلى جانب مساحات تتكون من تدريجات القيمة الضوئية للإحساس بالحجم ذى الأبعاد الثلاثية ويظهر ذلك فى "الفلاحة".

أما الألوان فنجد أن الفنان صلاح طاهر قد استخدم الألوان الباردة كالأخضر والأزرق والمتمثلة فى الخضرة والخلفية فى مواجهة الألوان الساخنة كالأحمر والأصفر ومشتقاتهما فى الشكل الرئيسى والأرضية، فحقق بذلك الحيوية من خلال التفاعل بين هاتين المجموعتين اللونيتين المتقابلتين.

وتتوزع الإضاءة فى أرجاء اللوحة للإحساس بالحركة وإعطاء الأبعاد المختلفة، إلى جانب التركيز على بعض الأجزاء فى العمل الفنى وذلك لإبراز مواضع الأهمية فيه المتمثل فى الفلاحة. وبالنسبة لملمس السطح فقد عمد الفنان صلاح طاهر فى هذا العمل إلى المزوجة بين ملامس سطوح قائمة على الطلاء الثقيل غير المصقول (الخشونة) متمثلة فى جذع الشجرة بجوار الفلاحة والخضرة والأشجار خلف "الفلاحة" بالخلفية، ولامس سطوح قائمة على التعادل بالطلاء المصقول (النعومة)، ويتضح ذلك فى رداء ووجه وأيدى السيدة الفلاحة مع السماء فى خلفية اللوحة.

٣ - القيم التشكيلية فى العمل الفنى:

يتميز العمل الفنى بالعديد من القيم التشكيلية المميزة والواضحة، فنجد التنوع فى أسلوب المعالجة اللونية التى عالج بها الشكل الرئيسى "الفلاحة" والخلفية، والذى ساعد على إبراز وحدة الفكرة والمعنى من هذا العمل بتأكيد على الشكل فى مقابل الخلفية والعناية بتجسيمه وإبراز تفاصيله الدقيقة، والوحدة الناتجة عن توزيع الإضاءة فى أرجاء العمل وتوجيه العين إلى ملامح التكوين ككل ثم اجتذابها إلى نقطة مهمة وهى الشكل الرئيسى المتمثل فى "الفلاحة".

ويتحقق الإيقاع من خلال الاستمرار المتنوع للقيمة اللونية وترديد الألوان فى أجزاء العمل المختلفة، والاستمرار المتنوع للملمس، والقيمة الضوئية، والانسجام للبناء الفنى ككل.

كما يتحقق الاتزان من خلال عدم التماثل فى ملامس سطوح المساحات المختلفة، وتركيز الشكل الرئيسى فى الجزء الأسفل من العمل؛ بما يؤدى إلى ثباته ورسوخه. هذا إلى جانب الاتزان الناشئ عن تساوى جانبي العمل من ناحية اللون والملمس والفراغ.

كما يتحقق التناسب داخل العمل الفنى من خلال الاعتماد على النسب الذهبية الرياضية فى الشكل الرئيسى "الفلاحة"، وتناسب عناصر التكوين مع بعضها البعض ومع مساحة العمل الفنى ككل. ويتحقق الترابط داخل العمل الفنى من خلال ارتباط الاتجاهات الرأسية المتمثلة فى الشكل الرئيسى بالاتجاهات الأفقية الموجودة بالعمل، بالإضافة إلى التكامل بين الألوان المختلفة والمساحة والحجم والفراغ.

وتتضح السيادة فى العمل الفنى من خلال احتلال الشكل الذى يمثل "الفلاحة" الجانب الأكبر من الأهمية فى إبراز تفاصيله وتجسيمه بالظل والنور ليطغى على العناصر الأخرى بما يؤكد على معنى العمل الفنى.

وتتحقق القيم الخطية من خلال العمق الناتج عن التدرج فى الألوان من الألوان القوية الأمامية إلى الخافتة فى الخلفية، والتدرج من الحركى إلى الساكن، ومن الثقيل إلى الخفيف، ومن الحجم الكبير فى المقدمة إلى تضائله فى الخلفية.

كما يتحقق بالعمل الفنى بعض القيم اللونية كالتوازن والإيقاع والتباين والمنظور اللونى، والعمل الفنى بشكل عام يتميز بالتماسك الناتج عن ارتباط أجزاء العمل بعضها البعض، والتنوع فى تعدد الدرجات الظلية والضوئية بما يحقق الثراء الشكلى.

٣- التحليل الفنى للوحة "من النوبة" شكل (٢١٦) ص (٣٨٨):

أولاً - المحور الأول : الموضوع وبيانات العمل:

- أ - اسم العمل الفنى : من النوبة.
- ب - الأبعاد الهندسية : ٧٠ × ١٠٠ سم.
- ج - اسم الفنان : صلاح طاهر.
- د - تاريخ الإنتاج : ١٩٦١ م.
- هـ - الخامة : ألوان زيت على توال.

ثانياً - المحور الثانى: المضمون ومنابع الرؤية الفنية :

- بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح بالعمل المضمون من عادات وتقاليد أهل النوبة، حيث يعبر الفنان بأسلوب تجريدى تعبيرى عن معنى التعاون والتكاتف والترابط والألفة التى تميز البيئة النوبية عن البيئات الأخرى.

— وبالنسبة للمحتوى الطبيعي: فيتضح بالعمل المضمون الرياضى العضوى الديناميكي من خلال الإشارة إلى بعض السمات المجازية التى توضح مكان الرؤوس، والوجه الممثل فى تلك الدوائر القائمة فوق الهياكل التى تشير إلى الأجسام معتمداً على تحريك الخط المنحنى بعفوية لتحقيق الديناميكية.

— وبالنسبة للمحتوى الفكرى والثقافى: فيتضح بالعمل المضمون الفكرى الغربى فى التأثير التجريدية التعبيرية الأمريكية بعد رحلته إليها ومشاهدة غرابية وتطرف الاتجاه التشخيصى، إلى جانب المضمون الفكرى التراثى النابع من ذات الفنان فى التعبير عن العادات والتقاليد المتأصلة فى جذورنا كالتعاون والترابط، والبحث عن الهوية المصرية فى تلك الفترة.

يتضح المضمون فى هذا العمل من خلال الاعتماد على الشكل التجريدى التعبيري ذى النزعة التشخيصية فى تناول الموضوع، ويتأكد هذا من خلال الصورة الخيالية المغايرة للمحاكاة الدقيقة للمألوف، ويتوازى المضمون مع الشكل حيث يستخدم الفنان عناصر مرئية وغير مرئية — أى المزج بين المرئى وغير مرئى — فى نقل المعنى إلى المشاهد، ويستمد هذه العناصر من البيئة النوبية والتى تعطى معنى التعاون والترابط والألفة من أجل تحقيق المعنى التجريدى والتعبيري.

تميز العمل بالتركيز على دور الخط وأهميته فى هذا العمل لتحديد هيئة الأشكال وأجسامهم والذى يرجع إلى فترة إدارة الفنان صلاح طاهر لمرسم الأقصر، حيث عنى بدراسة التصوير المصرى القديم والذى يمثل الخط فيه دوراً مهماً فى صياغته؛ إلى جانب دراسته لفنون الشرق بوجه عام، حيث يمثل الخط أيضاً دوراً أساسياً فى بناءها الشكلى.

ويتضح بالعمل بعض المؤثرات الفنية والثقافية التى أثرت على أعمال هذه المرحلة بشكل عام، وهذا العمل الفنى بشكل خاص والتى تبرز شخصيته الفنية من خلالها فى استلهامه للموسيقى والفلسفة، واستجلاء العالم المرئى استجلاء لا يقتصر على الجزئيات بل يمتد إلى الكليات، ولا يقف عند السطوح بل يتغلغل إلى الجوهر، ثم إدراكه أنه فنان فى العصر الحديث بكل تأثيراته ونزوعته إلى إلقاء الروح فى لجة الصراع.

كما نجد أن الفنان صلاح طاهر قد تأثر فى البناء الشكلى لهذا العمل بالبناء الشكلى للفن الإسلامى الذى يتعامل مع الصورة من خلال بعدين فقط، مهملاً تحقيق البعد الثالث، وإن كان قد حققه من خلال التأثيرات اللونية المتوهجة ودور الخطوط وأوضاعها المائلة فى تحقيق الإيحاء بالمنظور.

لقد صور الفنان صلاح طاهر لوحة "من النوبة" باستخدام تراكيب جديدة فى شكل تجريدى تعبيري ذى النزعة التشخيصية، حيث يكشف لنا عن بعض العادات والتقاليد من خلال رؤية فنية تتميز بالجدة والفرادة وبذلك يتضح المضمون فى شكل تجريدى تعبيري تشخيصى.

ثالثاً - المحور الثالث : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية :

يتميز أسلوب الفنان بالفرادة في استخدامه لعناصره التشكيلية وفقاً لرؤيته الذاتية والفلسفية في رؤية فنية جديدة مرتبطة بالهوية المصرية للتعبير عن ذاته ورؤاه دون الالتزام بالشكل الواقعي. حيث يعرض في أسلوب تجريدي يعبري يتسم بالتشخيصية الغير واضحة إلا لدى الشخص المثقف ثقافة فنية واضحة في معالجة العمل بالألوان والخطوط.

أما تقنية الخامة في العمل الفني فتتمثل في استخدام خامة ألوان الزيت (كخامة تقليدية) بتقنية خاصة تتميز بالتداخل والتراكب بوضع الطبقات اللونية فوق بعضها البعض ثم تحريكها بفرشاة عريضة للبحث عن الجمال الشكلي في حد ذاته، وتحقيق القيم اللونية والجمالية باللوحة، والإحساس بالثراء اللوني والغنى في الملمس، ويتضح ذلك في الخطوط اللونية العريضة التي تحدد هيئة الأشخاص ليظهروا كالأشباح. هذا إلى جانب وضوح ضربات الفرشاة واتجاهها بما يشعرنا بخشونة السطح.

رابعاً - العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفني :

١ - النظام البنائي في العمل الفني (التكوين):

يتضح من خلال شكل (٢١٧ ، ٢١٨) ص (٣٨٨ ، ٣٨٩) النظام البنائي (التكوين) في العمل الفني، وهو التكوين الرأسى (المستطيل)، حيث نستطيع أن نقسم العمل بشكل رأسى إلى ثلاثة مستطيلات على التوالي بنسبة ١ : ٢ : ١، كما نلاحظ أن الخط الأفقى - الذى يمثل نهاية رؤوس الأشخاص من أعلى - موازى الضلع العلوى للوحة.

ومن خلال شكل (٢١٩) ص (٣٨٩) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية، وذلك من خلال اتجاهات الخطوط داخل التكوين الناتج عن اتجاه مستقيم رأسى في بعض الأشخاص الذين على الأطراف للإحساس بالحركة الصاعدة إلى أعلى، واتجاه مستقيم مائل والذى يجذب توجيه العين إلى بؤرة الاهتمام في منتصف العمل أسفل رؤوس الأشخاص إلى جانب اتجاهات الخطوط المنحنية والدائرية في رؤوس الأشخاص.

٢ - وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل بالرشاقة والانسيابية الناتجة عن الخطوط اللينة والتي تظهر في عناصره، كما يتميز العمل أيضاً بتعامد الخطوط الرأسية الممتدة في بعض العناصر المتطرفة على خط الأفق عند نهاية رؤوس الأشخاص أعلى اللوحة، هذا بالإضافة إلى الخطوط المائلة التي تعطي الإحساس بالبعد والعمق والحركة إلى داخل العمل وخارجه، والخطوط المنحنية في أجزاء العمل والتي تبعث في نفس الفنان قيماً جمالية وتحقق له السعادة والرضى النفسى.

وبالنسبة للمساحات في العمل الفني فهي متنوعة ومترابطة وتتميز بالتداخل والتراكب بما يعطى إحياء بالأبعاد في العمل من خلال تنظيم هذه المساحات.

أما الألوان فنجد فى هذا العمل أن الفنان صلاح طاهر قد استخدم الألوان الباردة كالأزرق والأخضر القاتمة فى ملء الفراغات بين الخطوط العريضة التى لونها بألوان ساخنة متوهجة؛ ليحدث حركة بين المساحة الفاتحة الأمامية والقاتمة الخلفية، إلى جانب أنها تؤكد على الأثر الدرامى الذى يضيفه الفنان من خلال نزعتة التجريدية التعبيرية.

كما يظهر تأكيد الفنان على اللمسات اللونية الثقيلة غير المصقولة خاصة فى الخطوط العريضة الفاتحة؛ ليحقق ملامس إيhamية على سطح العمل الفنى بما يشعرنا بالثراء، كما يتميز العمل بعناية الفنان بالفراغ حتى أصبح فى نفس أهمية الشكل.

٣ - القيم التشكيلية فى العمل الفنى.

يتميز العمل الفنى بالعديد من القيم التشكيلية المميزة والواضحة، كالوحدة الناتجة من توزيع اللون الأصفر الكثيف بدرجاته مع الأحمر فى أرجاء اللوحة، وتؤكد هذه الوحدة نتيجة لسيطرة الأسلوب اللونى الذى يعتمد على الجراءة اللونية، والوحدة الناتجة من توجيه العين إلى ملامح التكوين ككل ثم اجتذابها إلى نقطة مهمة، وهى بؤرة الاهتمام داخل العمل الفنى.

ويتحقق الإيقاع من خلال الموسيقى الداخلية النابعة من الإيقاع المتنوع الذى يظهر فى اختلاف قامة الأشخاص أعلى اللوحة، وترديد اللون بأحجامه المختلفة فى أرجاء العمل، هذا إلى جانب الاستمرار المتكرر لحجوم المساحات الدائرية المتشابهة فى معظم أرجاء اللوحة والمتمثلة فى رؤوس الأشخاص.

ويتحقق الاتزان داخل العمل من خلال توزيع العناصر بطريقة متعادلة فى أرجاء العمل الفنى من حيث ترديد اللون، والفراغ، والملمس، إلى جانب تلاقى الخطوط الرأسية والأفقية التى تعمل على التوازن. كما يتحقق التناسب داخل العمل من خلال تناسب عناصر العمل الفنى مع بعضها البعض، وتتوزع السيادة على معظم أجزاء العمل من داخل اللون، والملمس، والفراغ.

كما تتحقق بالعمل الفنى بعض القيم اللونية كالتوافق والتضاد والتكامل اللونى ويتميز بشكل عام بالتماسك الناتج عن ارتباط أجزاء العمل ببعضها البعض.

٣ - التحليل الفنى للوحدة "رباعى" شكل (٢٢٠) ص (٣٩٠):

أولاً - المحور الأول: الموضوع وبيانات العمل:

- أ - اسم العمل الفنى: رباعى.
- ب - الأبعاد الهندسية: ٤١ × ٣١ سم.
- ج - اسم الفنان : صلاح طاهر.
- د - تاريخ الإنتاج : ١٩٧٨ م.
- هـ - الخامة: ألوان زيتية على ورق.

ثانياً - المحور الثاني: المضمون ومنابع الرؤية الفنية:

— بالنسبة للمحتوى الوجداني: يتضح بالعمل المضمون الخيالي في التعبير عن الوجود الإنساني الواقعي اليومي النابع من صميم الأحياء الشعبية وتحويله إلى واقع فني يصعد بظواهر الأشياء العابرة إلى صياغات لونية وخطية وكتلية تواكب الحياة اليومية دون أن تكون منها بحال من الأحوال.

— وبالنسبة للمحتوى الطبيعي: فإن العمل الفني يتضح به المضمون الهندسي الاستاتيكي في التعبير عن الأساس المعماري المستلهم من الفن الإسلامي خاصة، كما يتضح أيضاً المضمون العضوي الديناميكي في رسم الأشكال الخرافية أو اللابشرية والمتصدرة العمل بالمقدمة؛ حيث اعتمد الفنان في رسمها وتكتلها على الخطوط المنحنية والأقواس التي حققت ديناميكيته.

— أما المحتوى الفكري والثقافي: فيتضح بالعمل المضمون الفكري التراثي، ويظهر ذلك في ملابس الأشكال الإنسانية الخرافية المستوحاة من الملاية اللف التي ترتديها النسوة في الأحياء الشعبية، ومن هنا يتحقق مذاقها المحلي كما يتضح أيضاً بالعمل المضمون الفكري الغربي في التأثير بالسريرية الواقعية السحرية التي أضفت الروح السريالية على المعالجات الشكلية للشخص الغامضة التي عبر عنها الفنان، بالإضافة إلى أن تجسيم وتكتيل تلك الشخص يرجع إلى تأثر الفنان بالاتجاهات الغربية. وبذلك فقد مزج الفنان في هذا العمل بين المحلي والعالمي بما يحقق له الأصالة والمعاصرة.

يتضح المضمون في هذا العمل بشكل متضمن حيث يتخذ الشكل التجريدي التعبيري ذا النزعة اللاشخصية في تناول فكرة الموضوع ويتأكد ذلك من خلال الصورة الخيالية المغايرة للواقع اليومي، وتحويله إلى واقع فني وفقاً لرؤية وفلسفة الفنان التشكيلية المعاصرة، مستخدماً العناصر المرئية والغير مرئية في نقل المعنى إلى المشاهد، ويستمد هذه العناصر من التراث الفني الشرقي والتي تعبر عن الوجود الإنساني وأهدافه في ممارسة حياته العملية.

يتوافر بالعمل مجموعة من العناصر التشكيلية والتي لها ارتباط بالتراث الفني المصري، كالأشكال الهندسية المعمارية المستوحاة من الفن الإسلامي، والشخص الغامضة المعبرة عن الأحياء الشعبية بملابسهم التي تشبه الملاية اللف.

تبرز شخصية الفنان صلاح طاهر في هذا العمل في التأثير ببعض المؤثرات الفنية، كصياغة وتنظيم علاقاته من خلال البناء الإسلامي المسطح، كما استعار العديد من الظواهر الشكلية الشرقية الممثلة في سمة التكرار المتنوع "الأرابيسكية" المستطيلة والمربعة.. تلك التي شكل

بها الأساس المعماري بخلفية العمل، بالإضافة إلى استلهامه للموسيقى والفلسفة، إلى جانب إدراك الفنان صلاح طاهر أنه فنان في العصر الحديث بكل تأثيراته واتجاهاته.

لقد صور الفنان صلاح طاهر لوحة "رباعي" باستخدام تراكيب جديدة في شكل تجريدي تعبيري ذي النزعة اللاشخصية، ولم يصورها في شكل تسجيلي ووصفي، وهذا ما يؤكد أصالة الفنان حيث يمزج بين الروح الشرقي في البناء المعماري، والروح السيريالية الواقعية في الكائنات الخرافية معاً في إطار هذا العمل برؤية جديدة تتميز بالجدة والفرادة، وبذلك يتضح المضمون في شكل تجريدي تعبيري لا تشخيصي ذي الروح السيريالية.

ثالثاً - المحور الثالث: أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية:

يتميز أسلوب الفنان بالجدة والفرادة في استخدامه لعناصره ومفرداته التشكيلية برؤية فنية خيالية جديدة ومرتبطة بالأصالة والمعاصرة للتعبير عن ذاته من خلال الوجود الإنساني دون الالتزام بالشكل الواقعي. حيث يعرض في أسلوب تجريدي تعبيري يتسم باللابشري أو "اللاشخصي" في معالجة العمل بالألوان والخطوط.

لقد تطور أداء الفنان صلاح طاهر في هذا العمل الفني عن الأعمال السابقة في التخلي عن الدور الأساسي للخط في البناء التشكيلي، ونزع إلى الارتباط بالشكل المجسم في معالجته التشكيلية لشخصه الغامضة؛ بما يحمل من شمول وإدراك عقلي للحقائق الظاهرية وغير الظاهرية عن الواقع، وإذا كان الغرب هو الأساس في تلك المعالجات الشكلية المجسمة إلا أن الفنان المصري القديم والبيزنطي، وبعض فناني الشرق القدماء، قد قدموا معالجات فنية مجسمة في مجال التصوير.

وهذا التطور في الأداء أدى إلى ظهور تقنية جديدة في خاماته. فنجد تقنية الخامة عند الفنان صلاح طاهر في هذا العمل تتمثل في استخدام الفنان للألوان الزيتية (كخامة تقليدية) ليس بالأسلوب التقليدي في التلوين خاصة في تجسيم الأشكال الخرافية، بل يقوم الفنان بالضغط على جزء من سطح الورق الخاص بالعمل الفني فيرفع أكبر كمية من اللون من على سطح العمل عن طريق تحريك أداة التعبير (السكينة)، ويقلل الضغط في مكان آخر فيترك أكبر جزء من اللون على سطح العمل، وبذلك يتحقق التجسيم من خلال معطيات تقنية جديدة بعيدة عن تقنية تحقيقه في العديد من النزعات والاتجاهات، وهذه المعالجة التقنية لا تختلف عن بعض المعالجات التقنية التي يقوم بها العديد من التجريديين التعبيريين الأمريكيين الذين يستخدمون هذه الأدوات المعدنية

(السكينة) بأحجامها المختلفة في تحقيق انتشار اللون وتوجهه على السطوح بما يحقق ما يهدف إليه الفنان.

رابعاً - العلاقات ولاقيم التشكيلية داخل العمل الفني:

١ - النظام البنائي في العمل الفني (التكوين):

يتضح من خلال شكل (٢٢١ ، ٢٢٢) ص (٣٩٠ ، ٣٩١) النظام البنائي (التكوين) في العمل الفني وهو التكوين الهرمي الذي يثير الإحساس بالرسوخ وبقوة درامية يتعذر أن يثيرها أي تكوين آخر، وهو يعتمد على الأساس الهندسي في بناء اللوحة رأسه تحدد رأس الشكل الثاني من يسار العمل الفني وقاعدته تحدد الأشكال الأربعة الغامضة في هذا العمل.

ومن خلال شكل (٢٢٣) ص (٣٩١) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية، وذلك من خلال اتجاهات الخطوط داخل التكوين الناتجة عن اتجاه مستقيم رأسى واتجاهات منظمة على أساس زوايا حادة للشعور بالحركة الصاعدة، ويتضح ذلك في البناء المعماري الموجود بالخلفية، هذا إلى جانب اتجاه حركة مندفعة إلى خارج اللوحة تتمثل في ثلاثة أشكال التشخيصية يتجهون إلى اليسار يقابلها حركة مقابلة في الاتجاه المعاكس ناحية يمين اللوحة، وبذلك يتحقق من خلال أشكال التقابل والمواجهة الإحساس بالصراع والديناميكية.

٢ - وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفني السابق بالانسيابية الناتجة عن الخطوط المنحنية واللين مع الأقواس في رسمه للأشكال الغامضة اللابشرية والتي تحتل مكان الصدارة بمقدمة اللوحة، إلى جانب الخطوط المستقيمة الرأسية والأفقية المتعامدة بالخلفية ذات الطابع المعماري المركبة، وبذلك يضع الفنان صلاح طاهر الخط المنحنى في مواجهة الخط المستقيم للتأكيد على الصراع والديناميكية.

وبالنسبة للمساحات فهي متنوعة تتميز بالتراكب والتداخل وتتكون من تدريجات القيمة الضوئية للإحساس بالحجم ذي الأبعاد الثلاثية في الأشكال الخرافية؛ حيث نلمح بوضوح المظهر النحتي والتجسيم الذي تتخذه تلك الأشكال، بما يضعها في مكان الصدارة، إلى جانب المساحات الناتجة عن اتجاهات رأسية وأفقية للإحساس بالأشكال المعمارية والهندسية ويظهر ذلك بخلفية اللوحة.

أما بالنسبة للون فيغلب على العمل اللون البرتقالي المبهج والمضيء بأرضية وخلفية العمل ذات الطابع المعماري، واللون الرمادي والأزرق بالأشكال اللابشرية مع إضافة اللون الأسود

للتأكيد على المظهر النحتي والتجسيم لهذه الأشكال، ومن الملاحظ أن الفنان عمد في مواجهة اللون الساخن باللون البارد لتحقيق الديناميكية والتوتر الدرامي.

ويظهر تأثير الملمس في تلوين الأشكال الغامضة من خلال اتجاه حركة أداة التعبير (السكينة) على سطح العمل ليؤكد على تحقيق الثراء والغنى في الملمس.

٣ - القيم التشكيلية في العمل الفني:

يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية الواضحة والمميزة، كالوحدة الناتجة من التنوع في أسلوب المعالجة اللونية التي عالج بها الأشكال الخرافية الرئيسية، والخلفية المعمارية، والذي ساعده على إبراز وحدة الفكرة والمعنى من هذا العمل بتأكيده على الشكل في مقابل الخلفية والعناية بتجسيمه، إلى جانب الوحدة الناتجة عن توزيع الإضاءة في أرجاء اللوحة وتوجيه العين إلى ملامح التكوين ككل ثم اجتذابها إلى نقطة مهمة وهي الأشكال الغامضة الرئيسية بمقدمة اللوحة.

ويتحقق الإيقاع من خلال الموسيقى الداخلية التي تسيطر على العمل والنابعة من الإيقاع المتنوع الذي يظهر في اختلاف قامة الأشكال الغامضة بمقدمة العمل إلى جانب الإيقاع الناتج عن الاستمرار المتنوع للقيمة اللونية والضوئية.

ويتحقق الاتزان داخل العمل من خلال عدم التماثل بين حجوم المساحات اللونية، وملامس السطوح، والقيمة الضوئية، إلى جانب التوازن الناتج عن البناء المحكم لأجزاء التكوين المختلفة. كما يتحقق التناسب داخل العمل الفني من خلال تناسب عناصر التكوين مع بعضها البعض ومع مساحة العمل الفني، هذا بالإضافة إلى لجوء الفنان للمبالغة والتحريف في نسب الأشكال الرئيسية الخرافية، وذلك لتحقيق التعبير الانفعالي الذي يهدف إليه الفنان صلاح طاهر في هذا العمل وهو الوجود الإنساني والأمل في الانطلاق من خلال التجمعات اللاشعورية.

ويتحقق الترابط داخل العمل الفني من خلال ارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية الموجودة بالعمل، بالإضافة إلى التكامل اللوني بين اللون البرتقالي واللون الأزرق، والمساحة والحجم.

وتتحقق السيادة في العمل الفني من خلال احتلال الأشكال الغامضة الرئيسية الجانب الأكبر من الأهمية في تجسيمها بالظل والنور، ليطغى على العناصر الأخرى؛ بما يؤكد على المعنى التعبيري للعمل الفني.

وتتحقق القيم الخطية من خلال الانسيابية الناتجة عن استخدام الخطوط المنحنية خاصة في الأشكال اللاشعورية، والتعامد الناتج عن تعامد الخطوط الرأسية بالخطوط الأفقية في البناء المعماري

بالخلفية، والعمق الناتج عن التدرج من الحركى إلى الساكن، ومن الثقيل إلى الخفيف، ومن الحجم الكبير فى المقدمة إلى الحجم الضئيل فى الخلفية.

كما يتحقق بالعمل الفنى بعض القيم اللونية كالتكامل اللونى، والقوة اللونية، والاتزان اللونى، والإيقاع اللونى، والتباين اللونى، والعمل الفنى بشكل عام يتميز بالتضاد (التباين) أو الصراع بين المجسم والمسطح، والخط المنحنى والخط المستقيم، والحركى والساكن إلى جانب تماسك التكوين الناتج عن البناء الهرمى المحكم لأجزاء العمل الفنى ككل.

مما سبق: يتضح أن الفنان صلاح طاهر قد تنتقل أسلوبياً من الأكاديمية فى الأربعينات ذات الطابع الكلاسيكى، إلى الشخصية ذات الملامح التعبيرية فى الخمسينات، حيث عبر عن الفلاحين فى ازدهارهم وتألق ألوانهم.

وفى أواخر الخمسينات بدأت العناصر الآدمية تنشأ وتتحول إلى كيانات معمارية غامضة، تتوازى إلى حد كبير مع أعمال "ماكس أرنست" الهلامية، ومن هذه التجربة سلك الفنان منذ الستينيات طريقاً إلى عالم التجريد الخالص تدريجياً، حيث انتقل من الأشباه إلى الأشباح إلى التجريد الخالص، الذى يعتمد على الحركات البندولية للذراع أثناء التلوين بفراجين وشفرات حادة عريضة، تدور على سطح قماش الرسم لتشكيل شرائط وجدائل تترجم حركات الريفات، فى تجمعهن وانطلاقهن فى مجموعات من موقع إلى آخر، أو انتفاضهن داخل ملايات اللف المرتبطة بجذوره فى الأحياء الشعبية بفعل تيار عاصف، وكأنه يعادل تلك الحركات الحزونية بخلفيات توحى بأشكال بوابات القاهرة الصرحية، المشيدة بكتل الأحجار، والمستلهمة من التراث الفنى الشرقى؛ باستخدام شفرات فى جر الألوان جرات متقطعة رأسية أو أفقية أو كليهما معاً، فيحقق تعادلاً بين ما هو ثنائى الأبعاد على المحاور الرأسية والأفقية، وما هو موحى بالبعد الثلاثى، ويمثله الكتل البشرية الحزونية اللابشرية، وتدرجياً تحولت جرات فراجينه وسكاكينه ذات الشفرات العريضة إلى موسيقى خالصة.

ومن خلال التحليل الفنى للأعمال الفنية السابقة يمكن أن نستخلص السمات التشكيلية المميزة والتي أدت إلى تطور الأسلوب الفنى للفنان صلاح طاهر فى الجدول الآتى:

جدول رقم (١)

يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان صلاح طاهر
وأثرها على تطور الأداء الفني لديه

الفنان: صلاح طاهر			تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "رباعي"	التحليل الفني للوحة "من النوبة"	التحليل الفني للوحة "فلاحة في الحقل"	السمات التشكيلية المميزة
<p>لوحة "رباعي"، ٤١ x ٣١ سم، ألوان زيت على ورق، ١٩٧٨ م.</p>	<p>لوحة "من النوبة"، ٧٠ x ١٠٠ سم، ألوان زيت على توال، ١٩٦١ م.</p>	<p>لوحة "فلاحة في الحقل"، ٨٥ x ١١٥ سم، ألوان زيت على قماش، ١٩٤٩ م.</p>	<p>أولاً: الموضوع وبيانات العمل.</p>
<p>- وضوح المضمون التجريدي التعبيري ذي النزعة اللاشخصية في تناول فكرة الموضوع، ويتأكد ذلك من خلال الصورة الخيالية المغايرة للواقع ويتوازي المضمون مع الشكل حيث يستخدم الفنان العناصر المرئية والغير مرئية المستوحاة من البيئة النوبية للتأكيد على المعنى التجريدي والتعبيري لبعض العادات الاجتماعية كالتعاون والترابط والألفة.</p> <p>- يتميز العمل الفني بتركيز الفنان على دور الخط وأهميته في البناء التشكيلي مستلهمه من دراسة التصوير المصري القديم، إلى جانب التأثير بدراسة فنون الشرق.</p> <p>- يتميز العمل بالجمود الأكاديمي الذي يقترب من أعمال الواقعية الفوتوغرافية.</p> <p>- تأثر الفنان بالموسيقى وقراءاته الفلسفية.</p>	<p>- وضوح المضمون التجريدي التعبيري ذي النزعة الشخصية في تناول الموضوع، ويتأكد ذلك من خلال الصورة الخيالية المغايرة للواقع ويتوازي المضمون مع الشكل حيث يستخدم الفنان العناصر المرئية والغير مرئية المستوحاة من البيئة النوبية للتأكيد على المعنى التجريدي والتعبيري لبعض العادات الاجتماعية كالتعاون والترابط والألفة.</p> <p>- يتميز العمل الفني بتركيز الفنان على دور الخط وأهميته في البناء التشكيلي مستلهمه من دراسة التصوير المصري القديم، إلى جانب التأثير بدراسة فنون الشرق.</p> <p>- يتميز العمل بالجمود الأكاديمي الذي يقترب من أعمال الواقعية الفوتوغرافية.</p> <p>- تأثر الفنان بالموسيقى وقراءاته الفلسفية.</p>	<p>- وضوح المضمون الواقعي الكلاسيكي الممزوج بالسمة الانطباعية في تناول الموضوع ويتأكد ذلك من خلال الصورة المطابقة للواقع، ويتوازي المضمون مع الشكل حيث يستمد الفنان عناصره المرئية في نقل المعنى إلى المشاهد من الريف، والفلاحة المصرية التي تعكس معنى الانتماء للمجتمع المصري.</p> <p>- التأثير بالبيئة المصرية خاصة البيئة الريفية كمصدر للرؤية الفنية في هذا العمل.</p> <p>- السائد بكل من الرائد الفنان أحمد صبري مصور الوجوه الشخصية، والفنان يوسف كامل مصور المناظر الطبيعية ويظهر ذلك التأثير في معالجة شكل الفلاحة والمنظر الطبيعي بالخلفية.</p> <p>- اتجاه الفنان في هذا العمل اتجاه تسجيلي وصفى ذو نزعة تأثيرية والذي يتضح المضمون من خلاله.</p>	<p>ثانياً: المضمون ومنابع الرؤية الفنية.</p>

الفنان: صلاح طاهر			تطور الأداء الفنى
التحليل الفنى للوحة "رباعى"	التحليل الفنى للوحة "من اللوبة"	التحليل الفنى للوحة "فلاحة فى الحقل"	السمات التشكيلية المميزة
<p>- يتميز العمل باستعارة العديد من الظواهر الشكلية الشرقية الممثلة فى سمة التكرار المتنوع "الأرابيسكية" المستطيلة والمربعة، ويظهر ذلك فى الأساس المعماري بخلفية العمل.</p> <p>- اتجاه الفنان فى هذا العمل اتجاه تجريدى تعبيرى لا تشخيصى ذو النزعة السريالية.</p>	<p>- التأثير بفناني العصر الحديث خاصة الفنان "بول كلي"، وأعمال الفنان "ماكس أرنت" الهلامية والتي تعطى للخط الدور الأساسى فى التعبير داخل العمل الفنى.</p> <p>- التأثير بتصوير الحوشيين وخاصة أعمال الفنان "ماتيس" التي استلهما من روح فنون الشرق بوجه عام، والفن الإسلامى بوجه خاص.</p> <p>- تأثر البناء الشكلى للعمل بالبناء الشكلى للفن الإسلامى الذى يتعامل مع اللوحة من خلال بعدين فقط، مهملًا تحقيق البعد الثالث.</p> <p>- اتجاه الفنان فى هذا العمل اتجاه تجريدى تعبيرى ذو نزعة تشخيصية.</p>		
<p>- يتميز أسلوب الفنان بالجدة والفرادة فى استخدامه لعناصره ومفرداته التشكيلية برؤية خيالية مرتبطة بالأصالة والمعاصرة فى تناول فكرة الموضوع دون الالتزام بالشكل الواقعى، وبأسلوب تجريدى تعبيرى لا تشخيصى ذات الروح السريالية فى معالجة العمل بالألوان والخطوط.</p> <p>- لقد تطور أسلوب الفنان فى هذا العمل من خلال التخلي</p>	<p>- يتميز أسلوب الفنان بالجدة والفرادة فى استخدامه لعناصره التشكيلية وفقاً لرؤيته الذاتية والفلسفية فى رؤية فنية جديدة مرتبطة بالهوية المصرية للتعبير عن فكرة الموضوع دون الالتزام بالشكل الواقعى، بأسلوب تجريدى تعبيرى يتسم بالتشخيصية الغير واضحة، إلا لدى الشخص المثقف ثقافة فنية فى معالجة العمل بالخطوط والألوان.</p>	<p>- يتميز أسلوب الفنان بالتبسيط فى استخدامه لعناصر مرئية بإيقاعات خطية بسيطة وتجنب العناصر الشكلية المعقدة، للعمل على رؤية الإحساس بالجمال المثالى والجليل لهذا العمل من خلال الأسلوب الوصفى.</p> <p>- يتميز العمل باستخدام خامة الألوان الزيتية بتقنيتين الأولى تتميز بالتداخل والغزارة بما يشعرنا بثراء اللون وعمقه وخشونته، والثانية بالبساطة والوضوح فى تلوين الأشكال</p>	<p>ثالثاً: أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية</p>

الفنان: صلاح طاهر			تطور الأداء الفنى
التحليل الفنى للوحة "رباعى"	التحليل الفنى للوحة "من النوبة"	التحليل الفنى للوحة "فلاحة فى الحقل"	السمات التشكيلية المميزة
<p>عن الدور الأساسى للخط فى البناء التشكيلى، ونزوعه إلى الارتباط بالشكل المجسم فى معالجته التشكيلية لشخصه الغامضة.</p> <p>- يتميز العمل أيضاً بتطور تقنية الخامة عند الفنان صلاح طاهر فى استخدام الألوان الزيتية على الورق ليس بالأسلوب التقليدى فى التلوين، بل يقوم الفنان بالضغط على جزء من سطح الورق الخاص بالعمل الفنى، فيرفع أكبر كمية من اللون من على سطح العمل عن طريق تحريك أداة التعبير (السكينة)، ويقلل الضغط فى مكان آخر فيترك أكبر كمية من اللون على السطح، وبذلك يتحقق التجسيم من خلال معطيات تقنية جديدة.</p> <p>- يتميز العمل باستمرار أسلوب التوهج اللوني فى أعمال الفنان صلاح طاهر السابقة الناتجة عن استخدام الألوان الساخنة والفاتحة والمضيئة المبهرة.</p>	<p>- يتميز العمل باستخدام خامة الألوان الزيتية بتقنية خاصة تتسم بالتراكب والتداخل بوضع الطبقات اللونية فوق بعضها البعض على سطح اللوحة ثم تحريكها بفرشاة عريضة للبحث عن الجمال الشكلى فى حد ذاته وتحقيق القيم اللونية والجمالية بالعمل، إلى جانب وضوح ضربات الفرشاة واتجاهها؛ بما نشعرنا بخشونة وملمس السطح.</p> <p>- يتميز العمل باستمرار أسلوب التوهج اللوني من خلال استعمال الألوان المضيئة المبهرة.</p>	<p>ولمسات الفرشاة الصريحة المضيئة والمبهرة.</p> <p>- يتميز أسلوب تلوين العمل بالتوهج فى المعالجة اللونية الناتجة عن استخدام الألوان الساخنة والفاتحة القوية.</p>	
<p>- يتميز العمل بالمحافظة على استمرار القواعد الجمالية والتشكيلية التى استفادها من دراسة الاتجاه الأكاديمي الكلاسيكي.</p>	<p>- يتميز العمل الفنى بالشموخ والعظمة والوقار الناتج عن استخدام التكوين الرأسى (المستطيل).</p> <p>- وضوح الإيحاء بالحركة الإيهامية من خلال حركة اتجاه</p>	<p>- يتميز العمل بالشموخ وبقوة درامية ناتجة عن استخدام التكوين الهرمى فى الشكل الرئيسى، كما يتميز أيضاً بالثبات والهدوء والاستقرار الناتج عن التكوين الأفقى للحياة الريفية.</p>	<p>رابعاً: العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى.</p>

الفنان: صلاح ملاح			تطور الأداء الفنى
التحليل الفنى للوحة "رباعى"	التحليل الفنى للوحة "من النوبة"	التحليل الفنى للوحة "فلاحة فى الحقل"	السمات التشكيلية المميزة
<p>- يتميز العمل بالشموخ والقوة الدرامية الناتجة عن التكوين الهرمى.</p> <p>- وضوح الإحياء بالحركة الإيهامية من خلال اتجاهات الخطوط المتنوعة داخل التكوين، ووضع أشكال التقابل والمواجهة التى تحقق الإحساس بالصراع والديناميكية.</p> <p>- يتميز العمل الفنى بالانسيابية الناتجة عن الخطوط المنحنية والمائلة.</p> <p>- يتميز العمل بالبعد والعمق والحركة إلى داخل العمل وخارجه الناتجة عن الخطوط المائلة.</p> <p>- يتميز العمل بالمساحات المتنوعة والمترابطة التى تتسم بالتداخل والتراكب؛ بما يعطى إحياء بالأبعاد فى العمل من خلال تنظيم هذه المساحات.</p> <p>- يتميز العمل باستمرار استخدامه للألوان الباردة فى مواجهة الألوان الساخنة ليحقق ديناميكية وحيوية العمل، ويؤكد على الأثر الدرامى الذى يضيفه الفنان من خلال نزعتة التجريدية التعبيرية.</p> <p>- يتميز العمل بالثراء اللونى من خلال تحقيق الملامس الإيهامية على سطحه خاصة فى الخطوط العريضة الملونة.</p> <p>- يظهر اهتمام الفنان بالفراغ الذى أصبح فى نفس أهمية الشكل.</p> <p>- يتميز العمل الفنى بالوحدة الديناميكية الناتجة عن توزيع اللون الأصفر بدرجاته مع الأحمر فى أرجاء اللوحة، وتؤكد</p>	<p>- وضوح الإحياء بالحركة الإيهامية من خلال الحركة الصاعدة فى الشكل الرئيسى (الفلاحة) ووضع يديها.</p> <p>- يتميز العمل بالخطوط اللينة وبعض الخطوط الرأسية والأفقية التى تعمل على الترابط وإحكام البناء التشكيلى.</p> <p>- يتميز العمل بالمساحة الواضحة الناتجة عن اتجاهات رأسية وأفقية وتدرجات القيمة الضوئية للإحساس بالحجم ذى الأبعاد الثلاثية.</p> <p>- يتميز العمل بالحيوية الناتجة عن استخدام الألوان الباردة فى مواجهة الألوان الساخنة.</p> <p>- يتميز العمل بالمزاوجة بين الملامس ذات الطلاء الثقيل غير المصقول (الخشونة)، واللامس ذات الطلاء المصقول (النعومة).</p> <p>- يتميز العمل بوحدة الفكرة والمعنى من خلال التنوع فى أسلوب المعالجة اللونية، والوحدة الناتجة عن توزيع الإضاءة فى أرجاء اللوحة.</p> <p>- يتميز العمل بالإيقاع الناتج من الاستمرار المتنوع للقيمة اللونية والضوئية.</p> <p>- يتميز العمل بالاتزان من خلال عدم التماثل فى ملامس السطوح للمساحات، والاتزان الناتج عن تساوى جانبي العمل</p>		

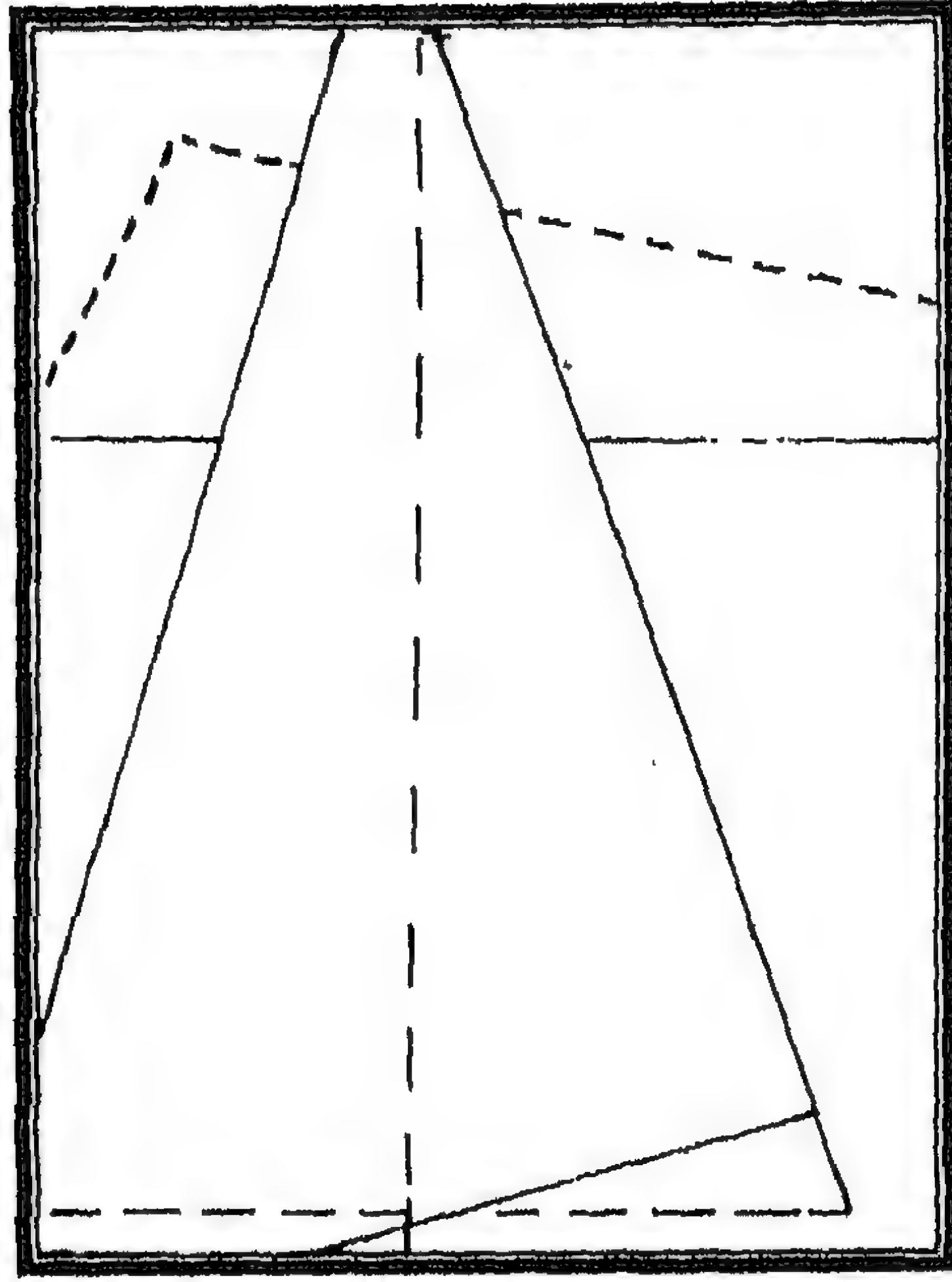
الفنان: صلاح طاهر			تطور الأداء الغنى
التحليل الفني للوحة 'رباعي'	التحليل الفني للوحة 'من النوبة'	التحليل الفني للوحة 'فلاحة في الحقل'	السمات التشكيلية المميزة
<p>- يتميز العمل بالثراء والغنى في الملمس نتيجة لوضوح اتجاه حركة أداة التعبير (السكينة) على سطح العمل الفني.</p> <p>- يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية المميزة والواضحة، كالوحدة الناتجة من التنوع في أسلوب المعالجة اللونية، والإيقاع الموسيقي المسيطر على العمل والنابع من الإيقاع المتنوع الذي يظهر في اختلاف قامة الأشكال الخرافية، والاتزان من خلال عدم التماثل بين حجوم المساحات اللونية، وملامس السطوح، وتناسب عناصر العمل الفني مع بعضها البعض، والترابط من خلال تعامد الخطوط الرأسية بالخطوط الأفقية، والسيادة التي تحتلها الأشكال الغامضة الرئيسية من حيث العناية بها في تجسيدها بالظل والنور.</p> <p>- كما يتميز العمل بوجود بعض القيم الخطية كالانسيابية والتعامد والعمق.</p> <p>- يتميز العمل ببعض القيم اللونية كالتضاد أو الصراع بين الجسم والمسطح إلى جانب تماسك التكوين الناتج عن البناء الهرمي المحكم لأجزاء العمل الفني ككل.</p>	<p>هذه الوحدة نتيجة لسيطرة الأسلوب اللوني المستخدم.</p> <p>- يتميز العمل بالإيقاع من خلال الموسيقى الداخلية النابعة من الإيقاع المتنوع الذي يظهر في اختلاف قامة الأشخاص أعلى اللوحة، وترديد اللون بأحجامه المختلفة في أرجاء اللوحة، بالإضافة إلى الإيقاع الناتج عن تكرار المساحات الدائرية المتشابهة.</p> <p>- يتميز العمل بالاتزان الناتج عن توزيع العناصر بطريقة متعادلة من حيث ترديد اللون، والفراغ، والملمس.</p> <p>- كما يتميز العمل بالتناسب في عناصره مع بعضها البعض وتوزيع السيادة (أو النمطية السائدة) على معظم أجزاء العمل من خلال اللون والملمس والفراغ.</p> <p>- يتميز الملمس أيضاً بتحقيق بعض القيم اللونية كالتوافق اللوني، والتضاد (التباين) اللوني، والتكامل اللوني، والتكوين بشكل عام يتميز بالتماسك الناتج عن ارتباط أجزاء العمل ببعضها البعض.</p>	<p>في اللون والملمس والفراغ.</p> <p>- يتميز العمل بالتناسب والترابط، والتأكيد على الجانب الإنساني واحتلاله مكان الصدارة والعناية بتفاصيله الدقيقة وتجسيمه.</p> <p>- يتحقق بالعمل بعض القيم اللونية كالمناظر اللوني، والتوازن اللوني، والإيقاع اللوني، والتباين اللوني.</p> <p>- يتميز التكوين ككل بالتماسك والترابط والتنوع في تعدد الدرجات الظلية واللونية.</p>	



شكل (٢١٢) لوحة "فلاحة في الحقل"،
للفنان صلاح طاهر



شكل (٢١٣) تحليل خطي للعمل الفني السابق
(اعداد الباحث)



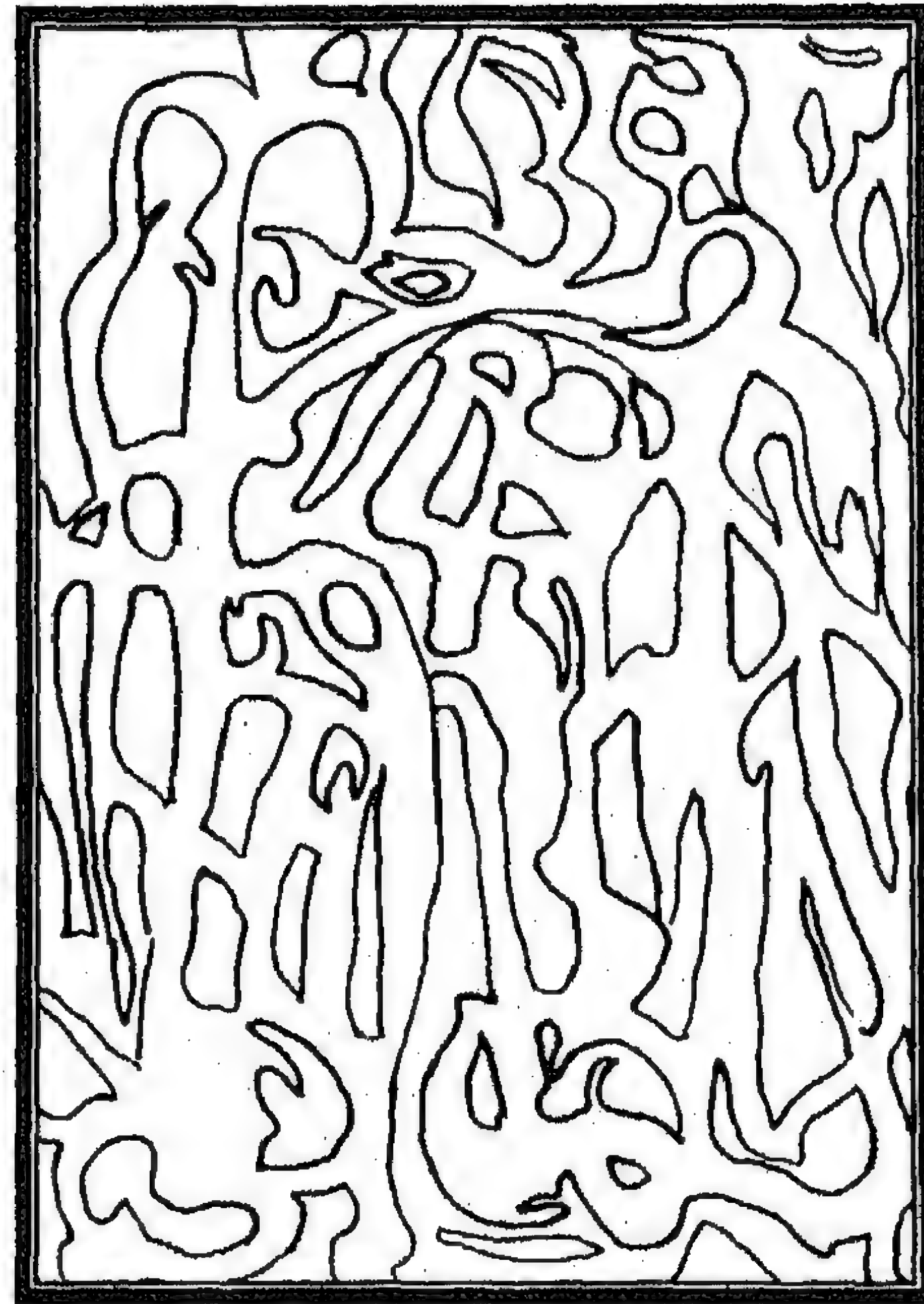
شكل (٢١٤) تحليل خطى يوضح نوع التكوين
المستخدم للوحة "فلاحة فى الحقل"
(اعداد الباحث)



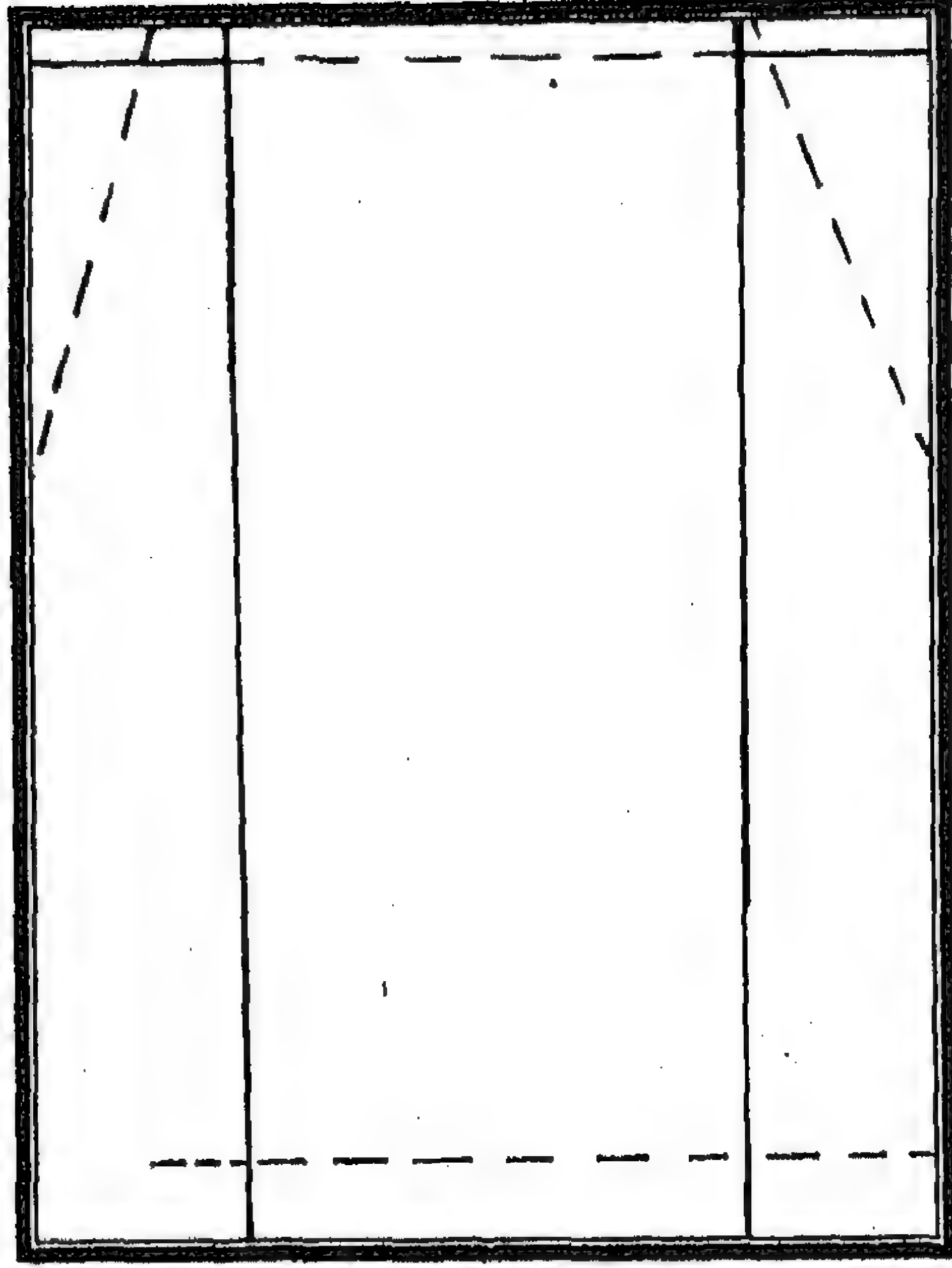
شكل (٢١٥) تحليل اتجاه حركة الخطوط
للعمل الفنى السابق (اعداد الباحث)



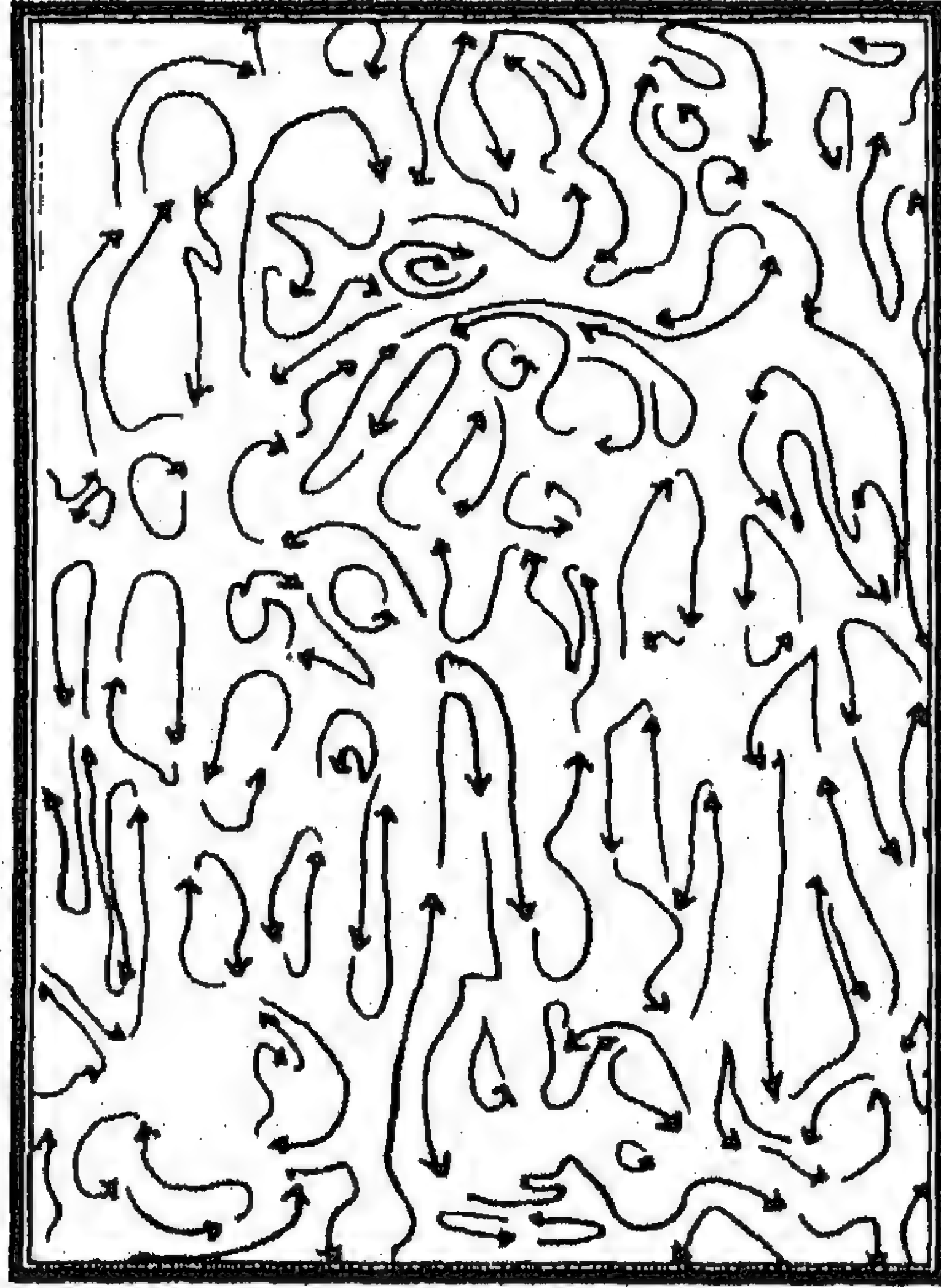
شكل (٢١٦) لوحة "من النوبة"، للفنان
صلاح طاهر



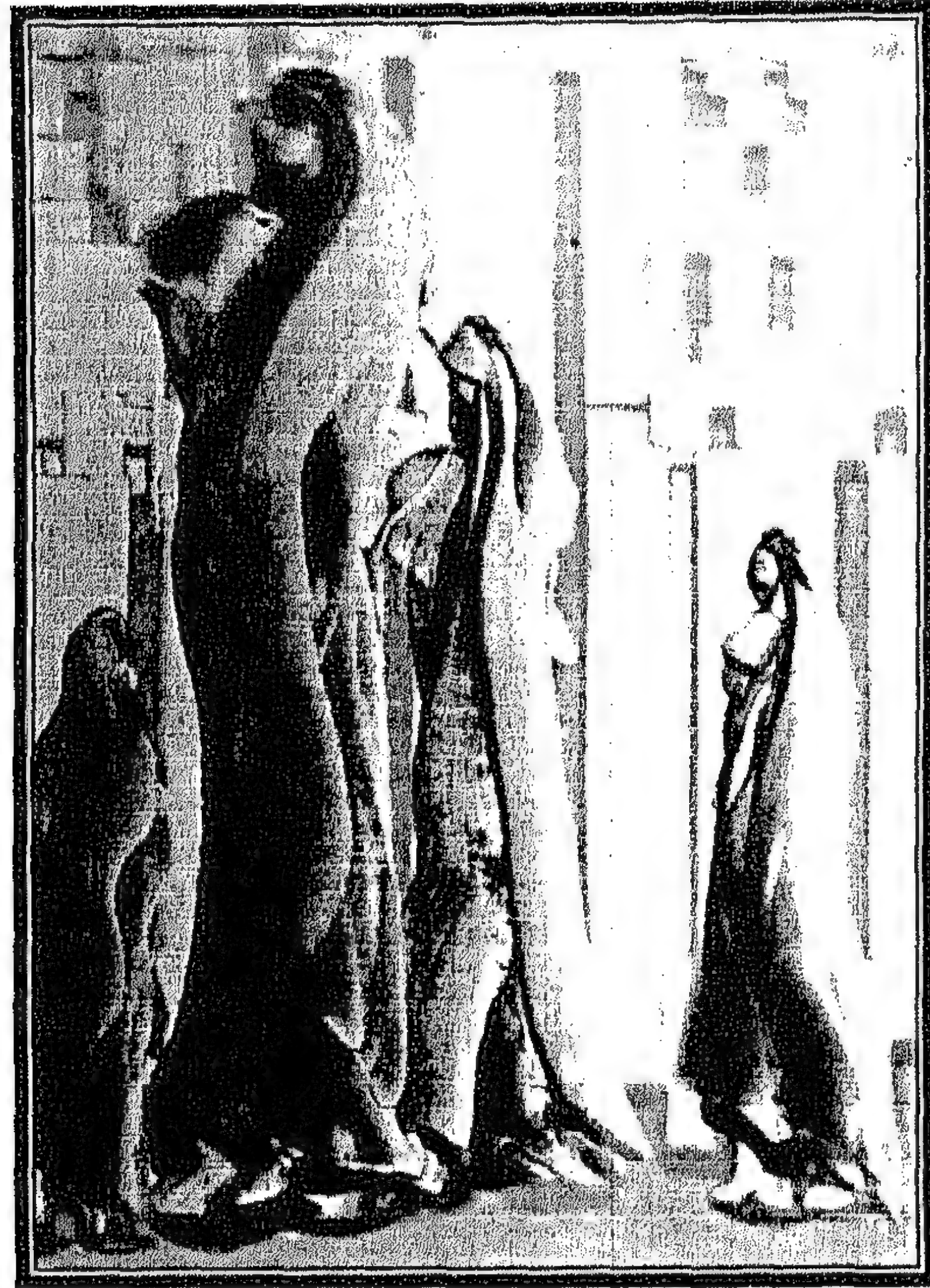
شكل (٢١٧) تحليل خطي للعمل الفني السابق
(اعداد الباحث)



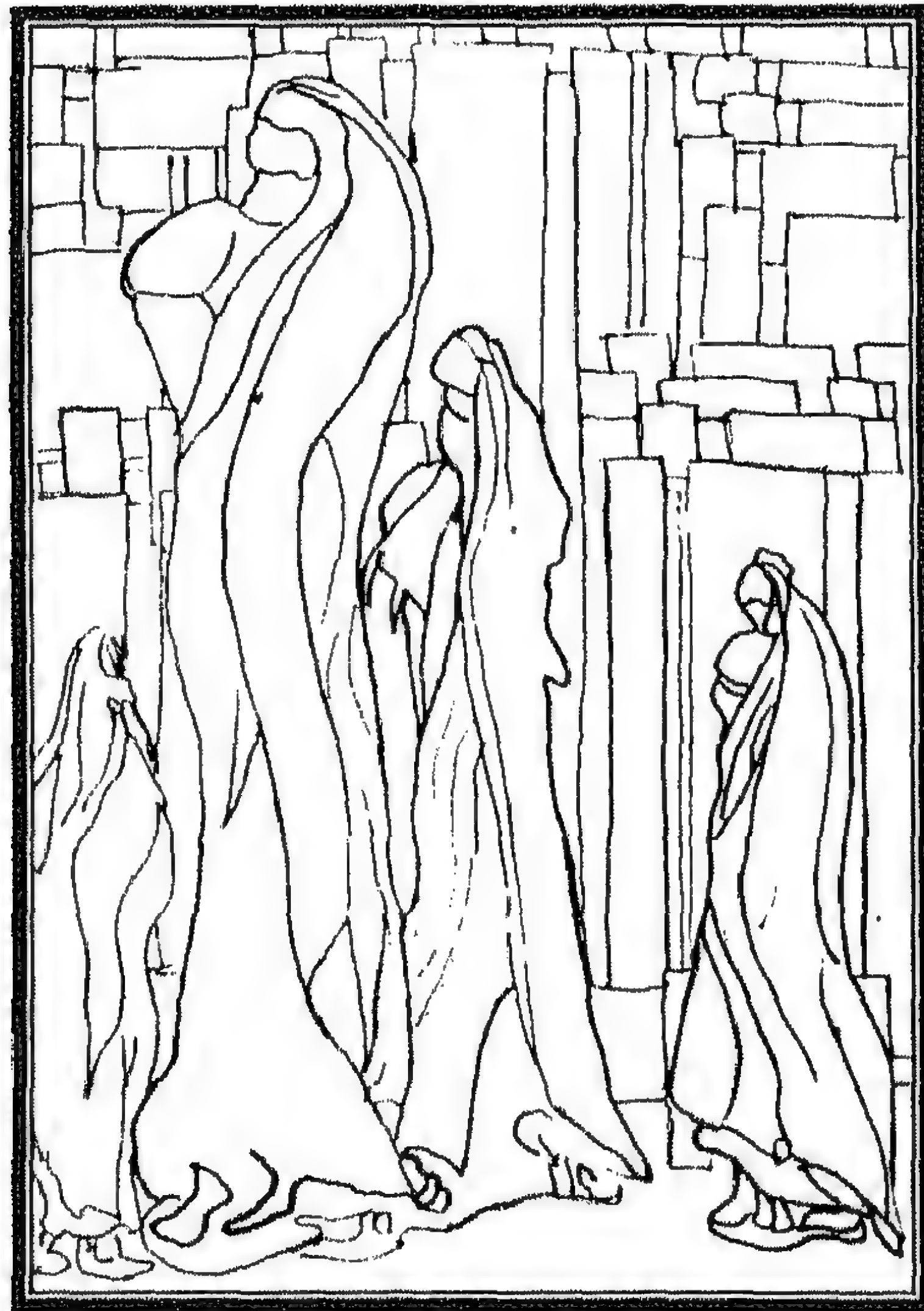
شكل (٢١٨) تحليل خطي يوضح التكوين
المستخدم للوحة "من النوبة"
(اعداد الباحث)



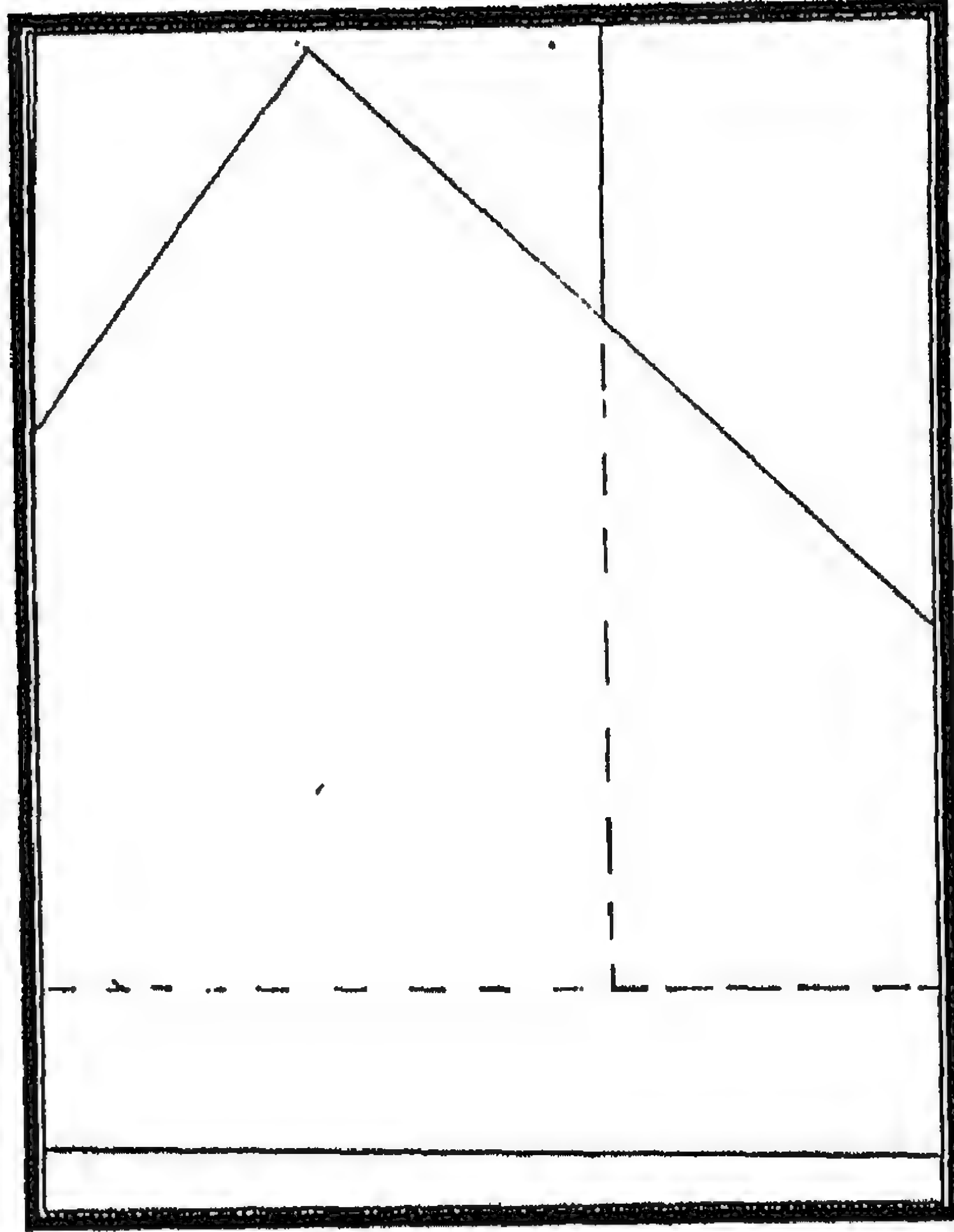
شكل (٢١٩) تحليل اتجاه حركة الخطوط
للعمل الفني السابق (اعداد الباحث)



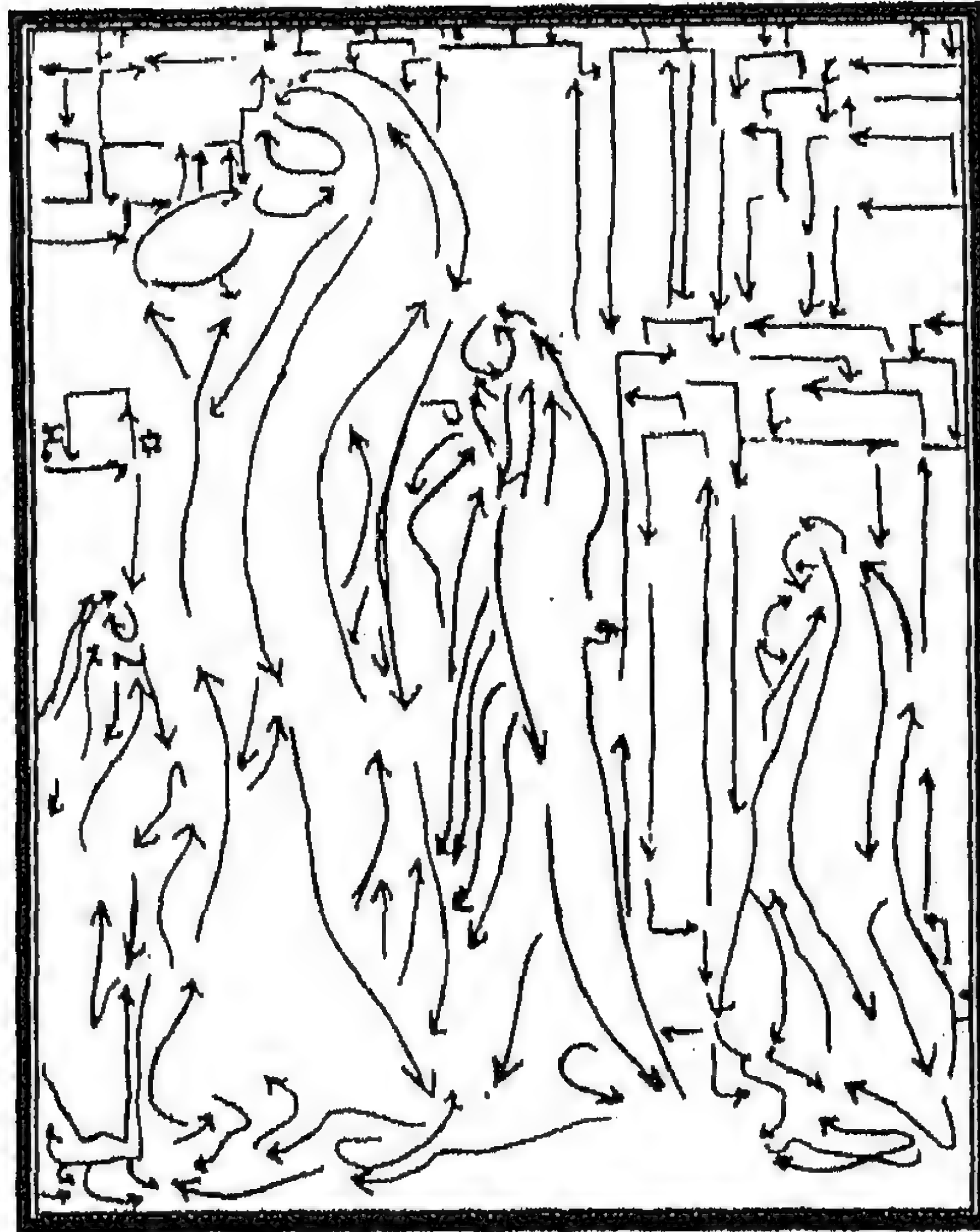
شكل (٢٢٠) لوحة "رباعي"، للفنان صلاح طاهر



شكل (٢٢١) تحليل خطي للعمل الفني السابق
(اعداد الباحث)



شكل (٢٢٣) تحليل خطي يوضح التكوين
المستخدم للوحة "رباعي" (اعداد الباحث)



شكل (٢٢٤) تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل
الفني السابق (اعداد الباحث)

الفنان: محمد حامد عويس (١٩١٩ -):

ولد الفنان محمد حامد عويس .. فى قرية من قرى الصعيد جنوب بنى سويف عام ١٩١٩م، وتخرج فى مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٤٥م، حيث درس على يد الفنان أحمد صبرى وتأثر به تأثراً بالغاً فى بدء حياته ، ونلمس ذلك فى أعماله الأكاديمية الأولى، والتحق بمعهد التربية الفنية ودرس على يد يوسف العفيفى الذى شجعه على دراسة الحركة الفنية الأوربية المعاصرة، وخلال هذه الفترة حتى عام ١٩٥٠م.

عنى الفنان عويس إلى حد كبير بأعمال "كونستانت بيرميك"^(*) التى تركت أثرها على أعماله منذ نهاية الخمسينات وحتى الستينيات، ومع انضمام الفنان إلى جماعه "الفن الحديث" تبلور منهجه فى البحث الشكلى الجمالى عن فن قومى خلال الارتباط بالاتجاهات الفنية الحديثة، والتى هدف من خلالها إلى فن يعتنى بالشكل واللون والمضمون (٨٢ : ١١٨)

وقد عايش الفنان "حامد عويس" حركات فلاحى قريته فى ذهابهم وعودتهم من الحقول بالمحصول إلى الأجران ليدرسوا الأرز والقمح بالنورج فى مواسم الحصاد ، كل هذا زرع فى عقله مفاهيم خاصة للقيم الانسانية وتطبيقاتها فى الحياة ، فكانت مادة خصبة لأعماله الفنية فيما بعد يعبر من خلالها عن المطحونين بالتعاسة والحزن والمرارة ، هكذا استلهم الفنان ذكريات الطفولة فى أعماله الفنية (١٠٣ : ١٢٥)

من هذا نتبين الخيط الاجتماعى الذى ظل يربط موضوعات الفنان "عويس" ويتحكم فى أسلوبه عندما جاء إلى القاهرة؛ ليلعب الخط دوراً فى دراسته بمدرسة الفنون الجميلة ، ومن خلال احتكاكه بالمتقنين القاهريين فى كل مكان فأخذ يقرأ كتب فى علم النفس والفلسفة والتاريخ والاقتصاد السياسة فأحس بذاته وشعر بأنه يولد من جديد .

ثم انتقل الفنان "حامد عويس" ليعيش فى الاسكندرية حيث البحر وعناقه مع السماء هناك عند خط الأفق الذى أفتقده فى حياة القاهرة ، والصيادون ، والترام ذو الطابقين الشهير ، ومجتمع فنى ربما أكثر حميمية عن القاهرة، وفنانين عظام يتألقون أمثال محمود سعيد، ومحمد ناجى، وسيف وأدهم وانلى وغيرهم، وهدوء المناخ الذى يوحى بالتأمل والتفكير.

^(*)كونستانت بيرميك (١٩٨٦ - ١٩٥٢) مصور ونحات بلجيكي ، وأحد الفنانين البارزين داخل النزعة التعبيرية الفلمنكية، تتميز أعماله التصويرية بضخامة الانسان وبزوعها التعبيري الذى استقى كثيراً من تحريفاته المميزة بضخامة الاشكال من التصوير الاغريقى والرومانى.

وأعاد الفنان "حامد عويس" قراءة أعمال محمود سعيد؛ فاكشف حله العبقري — ليس فقط لمسألة اللون ، بل كذلك لمجمل بناء اللوحة الذى يجمع بين بساطة الحجوم — وحيوية الألوان من خلال موضوعات البيئة الشعبية .

"ويشقى عويس طريقه إلى الملامح المصرية من خلال مفهوم واقعى أكثر تطوراً ، فهذه الملامح والقسمات ترتبط فى موضوعات لوحاته بوجودان الحياة الشعبية الصميمة وبقضايا العمل والكفاح والنضال والأمل فى غد أفضل ومن خلال هذا يمكن أن نضع فنه فى إطار الواقعية الحديثة". (٨٢: ١١٨)

ولقد استحوذ الموضوع الاجتماعى عنده على الاهتمام الأول والذى حفزه للتجربة والسعى وراء شكل له القدرة على احتواء هذا الموضوع؛ لذلك أتسمت غالبية أعماله بانتمائها إلى التصورات والأحداث السياسية فى مصر برموز واضحة مقروءة يفهمها عامة الشعب .

ومما ساعد على بلورة وجهة نظر "حامد عويس" الاجتماعية داخل تصويره بالصورة التى تميزه، زيارته إلى إيطاليا ورؤيته لجناح الواقعيين الإيطاليين فى بينالى فينسيا عام ١٩٥٢م خاصة أعمال الفنان الإيطالى "جوتوزو R.guttuso"^(*). التى ألهمته ذلك الاتساق المميز بين الشكل والمضمون الاجتماعى داخل أعماله التى بدأ يتخلى فى صياغتها عن اللون، مكتفياً باللون الأبيض والأسود من أجل إبراز الأثر التعبيري.

كما أن هناك مؤثرات تراثية نجدها فى الكثير من أعماله حيث نرى أن التكوين يكاد يشغل حيز الصورة ، وبهذا يتضح الامتداد التراثى الأصيل للفن الاسلامى.

إن أسلوب "حامد عويس" الفنى فى معالجته للأشخاص وطريقة الربط بينها وبين العناصر الأخرى فى اللوحة؛ يذكرنا بالرسم الحائطى المكسيكى؛ فالموضوعات المصرية رسمها بأسلوب مبسط وألوان هادئة يحددها باللون الأسود الذى يكسبها وقاراً واتزاناً؛ لهذا فقد وجد فى مدرسة التصوير الاجتماعى المكسيكى مثله الأعلى خاصة أعمال الفنان ديبجوا ريفيرا (١٨٨٦ — ١٩٥١م) سواء فى أحجامها الصرحية التى تلائم العرض الجماهيرى، أو فى صراحة عناصرها وبساطة تكوينها وقربها من لغة أسطورية يتجاوز بها المكان والزمان إلى عوالم الحلم ، والوصول من أقصر الطرق إلى التعبير الدرامى والمضمون الرمزي والحسى العقلانى ، حتى تصل الرسالة ببلاغة الى المشاهد؛ بعيداً عن التأثير السطحى المباشر، بل تبدو الرؤية نقية وكأنما مرت بعملية (فلترة) للضوء واللون والأحجام ، (٨٢: ١١٩)

*ريناتو جوتوزو : أحد الفنانين البارزين داخل حركة الواقعية الاجتماعية الإيطالية تتسم أعماله بالروح التعبيري ، والنزوع الى التجسيم والتضخيم للأشكال الانسانية تأكيداً لقوتها ، كما ينزع إلى الصياغة الشكلية من خلال اللون البلى والرمادى

إن وعى حامد عويس الثقافى واتصاله العميق بالمجتمع، والتراث، والاتجاهات الأوروبية والعالمية الحديثة ، قد أضفت على أعماله تفرداً يميزها داخل حركة التصوير المصرى المعاصر .

المراحل الفنية التى مر بها الفنان "محمد حامد عويس":

لقد مر الفنان "محمد حامد عويس" بمرحلتين مهمتين وهما :

المرحلة الاولى : من (١٩٥٠ إلى ١٩٦٧م) وهى الواقعية الاجتماعية والتى ذاعت شهرته فيها كفنان اشتراكى يواكب بفنه التحولات السياسية والاجتماعية لثورة يوليو ١٩٥٢م، وتميزت أعماله بقوة البناء والتعبير، وبالرغم من ذلك أخذت الألوان تشف تدريجياً مع استقرار الاوضاع الاجتماعية فى الستينيات قبل عام ١٩٦٧م؛ فأصبحت أكثر إشراقاً ، وبرزت العناصر المجسمة إلى حد كبير من خلال حلول الظل والنور الأوربية التى تعنى بإبراز هيئة الشكل من خلال التدرج اللونى دون إعطاء الخط دوراً فى تحديد الأشكال كما كان واضحاً فى بداية أعماله الفنية . وفى أعمال تلك المرحلة عموماً يبدو "حامد عويس" فكراً أقرب إلى المثالية؛ وتعبيراً أقرب إلى الغنائية؛ وتقنياً أقرب إلى الفطرية.

أما المرحلة الثانية : من (١٩٦٧م إلى الآن) وهى الواقعية السياسية والتى بدأت بعد حرب ١٩٦٧م تاركة أثراً كبيراً على فكر وفن حامد عويس؛ حيث نزع فى أعماله إلى استخدام الرمز كدلالة شكلية يحملها مضامينه من خلال روح تعبيرية سرىالية تدعو إلى بعث الأمل الباقى فى روح الشعب للنهوض والعمل والقتال من أجل الانتصار، كما نزع فى بنائه الفنى إلى الشكل المسرحى الذى تتميز به تكوينات "سيكيروس" وإن كانت رموز الفنان عويس تعطى الأمل والمستقبل وتنتجه إلى الضخامة من أجل تحقيق المعنى التعبيرى والرمزى على العكس من رموز "سيكيروس" التى تعبر عن الألم والمأساة التى عاشها الشعب المكسيكى، ويتفق "عويس" "وسيكروس" فى استعارة روح السرىالية برموزها الفوتوغرافية ومبالغاتها الباروكية فى تأكيد عالمها ، وإن كان عالم حامد عويس يتميز باحتوائه على رموز ذات دلالات واقعية بسيطة تقبل القراءة والفهم لدى عامة الشعب، ويظهر الاهتمام فى هذه المرحلة بالتجسيم من خلال المفهوم الأوربى الذى ينزع إلى إبراز الكتل والسطوح بالتدرج اللونى وتأكيد مصادر الضوء. (١٩٠ : ٥٠٠ ، ٥٠٣)

لقد استطاع الفنان محمد حامد عويس منذ عام ١٩٥٢م حتى الآن أن يبلور نزعة بارزة الملامح داخل حركة التصوير المصرى المعاصر سواء فى أعماله الواقعية الاجتماعية أو أعماله الواقعية السياسية.

وعلى هذا الاساس تم اختيار عمليين ليمثلوا تلك المرحلتين المهمتين السابقتين، والذى يتوافر بهما السمات التشكيلية المميزة والمؤثرة فى تطور الأسلوب الفنى للفنان محمد حامد عويس، وهما كالآتى :

١- لوحة "وردية الليل" ١٩٥٣م لتمثل المرحلة الاولى.

٢- لوحة "حماة الحياة" ١٩٦٧م لتمثل المرحلة الثانية.

١- التحليل الفنى للوحة "وردية الليل" شكل (٢٢٤) ص (٤٠٥):

أولاً - المحور الأول : الموضوع وبيانات العمل:

- أ - اسم العمل الفنى : وردية الليل.
- ب - الأبعاد الهندسية : ٨٠ × ١٠٠ سم.
- ج - اسم الفنان : محمد حامد عويس.
- د - تاريخ الانتاج : ١٩٥٣ م.
- هـ - الخامة : ألوان زيت على قماش .

ثانياً : المحور الثانى : المضمون ومنابع الرؤية الفنية :

— بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح بالعمل الفنى المضمون السياسى، حيث تحول النظام السياسى فى هذه الفترة من النظام الملكى الذى قضى عليه إلى النظام الشمولى والذى قام بإنجاز العديد من المشاريع والإصلاحات القومية التى كانت تهدف إلى النهوض بمصر نحو غد أفضل، كما يتضح أيضاً المضمون الاقتصادى حيث تغير النظام الاقتصادى وتحول من النظام الاقطاعى إلى النظام الاشتراكى بهدف رفع الحالة الاقتصادية السيئة التى عانى منها الشعب قبل قيام الثورة، وبهذه التغيرات الاقتصادية تغير الشكل الاجتماعى فى مصر حيث زاد كيان الطبقة العاملة وتمجيدها ويظهر ذلك التمجيد فى هذا العمل الفنى من خلال قوة وضخامة العمال لحظة خروجهم من المصنع بعد انقضاء وردية الليل؛ يفترسهم التعب والبرد ، لكن وجوههم تعكس حماساً وهمة للالتحام بالعهد الجديد للثورة فى بدايتها.

— وبالنسبة للمحتوى التشخيصى فيتضح بالعمل الفنى المضمون التشخيصى الواقعى فى التعبير عن الواقع الاجتماعى المصرى من خلال طبقة العمال الكادحة.

— أما المحتوى الفكرى والثقافى فيتضح بالعمل المضمون الفكرى التراثى حيث ارتفعت النداءات الهادفة إلى اتصال الثقافة بالمجتمع وإلى البحث عن هوية مصرية مستمدة من التراث الشعبى والفرعونى وتعبر عن الواقع الاجتماعى الجديد.

يتضح المضمون فى هذا العمل بصورة متضمنة تتخذ القالب أو الشكل التعبيرى فى تناول الموضوع، فالفنان يؤكد على مضمون معين وهو أهمية العمل كأساس لبناء المجتمع الجديد فى هذه الفترة الانتقالية للمجتمع المصرى، وقد سخر الفنان جميع العناصر المرئية والفنية لتأكيد هذا المضمون فى شكل جمالى يتسم بالفردية والأصالة واتخاذة للأشكال المستطيلة والتي تمثل هيئة العمال وتعطى انطباعاً بأنهم صروح هائلة تتميز بالشموخ والعظمة والرسوخ.

ويظهر ولع الفنان "حامد عويس" فى هذا العمل بالتصوير المصرى القديم على جدران المقابر والمعابد الذى يشكل الخط فيه البنية الهيكلية، بل كان الخط يشكل الإيقاع النغمى والميزان الرياضى الحاكم للتكوين فى الفن المصرى القديم، ويظهر ذلك التأثير فى محاولاته شغل جميع فراغات اللوحة بعناصر خطية متشابكة، كما أن الخطوط فى الحقيقة — إضافة إلى دورها فى تأكيد الأشكال والمساحات وفى إحكام الرابطة بين عناصر التكوين — تعمل على تخفيف الإحساس بسيطرة المنظور الهندسى بأبعاده الثلاثة على اللوحة وتوحى بأنها ذات بعدين اثنين، مما يقربها من مفهوم الرسوم الشعبية، هذا بالإضافة إلى روح النحت المصرى القديم فى هذا العمل التى نزرع فيها الفنان إلى تضخيم أجسام العمال وتجسيمها من خلال اللون الأبيض والأسود للتأكيد على مضمون العمل.

تبرز شخصية الفنان فى التأثير بالرسوم الحائطية للمدرسة المكسيكية خاصة أعمال الفنان "ديجوا ريفيرا" بالإضافة إلى روح النحت المصرى القديم التى لجأ الفنان من خلالها إلى تضخيم أجسام العمال وتجسيمها من خلال اللون الأبيض والأسود ودرجات البنى لتأكيد المعنى التعبيرى فى هذا العمل.

ولقد صور الفنان حامد عويس لوحة "وردية الليل" متتالاً الاتجاه التعبيرى ذات النزعة الواقعية بعناصره النابعة من صميم الحدث بصورة تذكرنا بالأعمال المكسيكية الضخمة ضمن اتجاه المدرسة الاجتماعية؛ بما يضافى على هذا العمل الطابع الاجتماعى فى التعبير الفنى.

ثالثاً - المحور الثالث : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية:

يتميز أسلوب الفنان بالجدة والأصالة فى تكوين جديد يكاد يشغل حيز الصورة بأسلوب تعبيرى خاص فى معالجة الأشكال التى تتسم بالضخامة والتلخيص فى نفس الوقت بصياغة جديدة للتعبير عن التقدم والازدهار متلاحماً مع الطبقات الشعبية والمواكب لحركة التطور الاجتماعى.

أما تقنية الخامة في هذا العمل فتتمثل في استخدام الفنان خامة الوان الزيت (كخامة تقليدية) بطريقة مبسطة ، ولمسات فرشاته الصريحة ، وفيها تماسك وترابط ، ويبتعد عن استخدام الألوان الكثيرة بتقنيات مختلفة.

رابعاً - المحور الرابع : العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفني :

١ - النظام البنائي في العمل الفني (التكوين):

يتضح من خلال شكل (٢٢٥ ، ٢٢٦)، ص (٤٠٥ ، ٤٠٦) النظام البنائي (التكوين) في العمل الفني وهو التكوين الرأسى (المستطيل)؛ حيث نستطيع أن نقسم العمل بشكل رأسى إلى ثلاثة مستطيلات على التوالى بنسبة ٢: ١: ٢، كم نلاحظ الخط الأفقى الذى يمثل نهاية رؤوس العمال من أعلى ، ويقل استخدام الخطوط المائلة حيث تظهر فى التقاء جدار المدخل بالأرضية والسقف؛ كما تظهر أيضاً فى المبنى الخلفى، وتوجه هذه الخطوط المائلة العين إلى منتصف العمل الممثل فى الشخصين المندمجين فى الحديث.

ومن خلال شكل (٢٢٧) ص (٤٦٠) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية وذلك من خلال اتجاه الخطوط فى أوضاع بعض الأيدى المختلفة بالإضافة إلى حركة أرجل الأشخاص فى مقدمة اللوحة.

٢ - وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفني بالخطوط المستقيمة الرأسية المتمثلة فى أجسام الأشخاص ومداخل المصانع والجدار بخلفية اللوحة ، والخطوط المستقيمة الأفقية التى تظهر فى نهاية رؤوس العمال من أعلى، وأيدى (جادون) الدراجة بمقدمة العمل إلى اليمين. وبالنسبة للمساحات فهى ناتجة عن الخطوط المستقيمة الأفقية والرأسية بأشكال متنوعة ومتراصة ممثلة بأجسام العمال وباقى العناصر المرئية الأخرى؛ وتتميز بالوضوح والبساطة وقلة التفاصيل الداخلية والخارجية ؛ ومحددة بخط خارجى أسود للتأكيد عليها، وتميز بعضها عن بعض ، وتعطينا احساساً بالأشكال المهارية والهندسية متأثرة بالنحت المصرى القديم.

أما الألوان فيغلب على العمل الفني اللون الأزرق والرمادى الداكن ، كما تظهر بعض الألوان الفاتحة التى توضح أماكن الإضاءة وتوزيعها والتى تتركز على بعض الأجزاء فى العمل الفني فى الخلفية والمقدمة؛ مما يساعد على الإحساس بالحركة وإعطاء الأبعاد المختلفة؛ وإبراز مواضع الأهمية فى العمل وتتمثل فى الأشخاص.

٣- القيم التشكيلية في العمل الفني:

يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية الواضحة؛ فنجد الوحدة الناتجة من التشابه بين العناصر الرئيسية في العمل والجو العام للون المستخدم وتوزيع الإضاءة التي تؤدي إلى الترابط بين هذه الأجزاء، أي في التكوين ككل، وتؤكد على علاقة الجزء بالكل؛ بما لا يعطى إحساساً بالغربة أو التنافر أثناء رؤية العمل.

ويتميز العمل الفني بإيقاع هادئ نابع من توزيع الأشخاص في العمل والذي يتناسب مع الأجسام الضخمة، ويظهر أيضاً في اختلاف حركات أيدي الأشخاص المتنوعة وترديد الألوان في أجزاء العمل المختلفة، والانسجام الكامل للبناء ككل.

ويتحقق الاتزان داخل العمل الفني عن طريق التوازن الناشئ عن تساوى جانبي العمل من ناحية اللون والضوء والفراغ الموزع بالتساوى بطريقة تبادلية، فالإضاءة تنتقل من يمين المقدمة إلى يسار الخلفية والفراغ ينتقل من يسار المقدمة إلى يمين الخلفية.

ويتحقق التناسب في العمل من خلال تناسب عناصر التكوين مع بعضها البعض؛ بالإضافة إلى لجوء الفنان عويس إلى المبالغة في تضخيم الأشخاص بشكل عام وذلك بغرض التعبير الانفعالي الذي يوضح فكره، كما يتحقق الترابط من خلال ارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية، والتكامل بين الألوان المختلفة والمساحة والحجم والفراغ، وترتكز سيادة العمل على الأشخاص فهم يشغلوا الحيز الأكبر من مساحة العمل، هذا بالإضافة إلى وجود مركز جاذبية وسط التكوين واتجاهات تجذب العين إليه والمتمثل في الشخصين المندمجين في الحديث، كما تحقق القيم الخطية من خلال تعامد الخطوط الرأسية في أجسام الأشخاص على الخط الأفقي أعلى رؤوس الأشخاص ويتميز التكوين ككل بالتماسك والشموخ.

٣- التحليل الفني للوحة "حماة الحياة" شكل (٢٢٨) ص (٤٠٧):

أولاً- المحور الأول: الموضوع وبيانات العمل:

أ- اسم العمل الفني : حماة الحياة.

ب- الأبعاد الهندسية : ١٠٠ × ١٣٤ سم.

ج- اسم الفنان : محمد حامد عويس.

د- تاريخ الانتاج : ١٩٦٨ م.

هـ- الخامة : ألوان زيت على قماش.

ثانياً- المحور الثاني: المضمون ومنابع الرؤية الفنية :

— بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح بالعمل المضمون السياسى الذى يدعو إلى بعث الأمل فى روح الشعب للنهوض والعمل والقتال من أجل الانتصار بعد حرب ١٩٦٧م، والتي أثرت على الشعب المصرى — بصفة عامة والفنان حامد عويس بصفة خاصة — تأثيراً سلبياً إلى أن جاء هذا العمل ليعيد الثقة والأمان والأمل فى النصر القريب مؤكداً فى تعبيره على استخدام الرمز كدلالة شكلية يحملها مضمونه من خلال روح تعبيرية سرىالية.

— أما المحتوى التشخيصى فيتضح بالعمل المضمون التشخيصى الرمزى الواقعى حيث صور الفنان فلاحاً مصرياً قوياً يجمع بين الفلاح — رمز النماء والانتاج — وبين الجندى رمز الدفاع والحماية، وتظهر المصانع والأراضى الزراعية التى يقوم بحراستها بمدفع رشاش يمسكه فى إحدى يديه، ويبسط الأخرى لحماية عامة الشعب المصرى الذى سيستظل جميع طوائفه بحمايته ، ويمارسون حياتهم ويؤدون رسالتهم فى الحياة فى أمن وسلام. فالفلاح رمز للثورة التى قامت من الشعب لتحمى الشعب، فبالغ فى قوة الفلاح الذى تشع من عينيه نظرات الترقب والحرص والمسئولية، كما قام برسم حمامتين أسفل مقدمة العمل كرمز للتأكيد على المعنى الرمزى للسلام والأمان.

يتحقق المضمون فى هذا العمل من خلال الاعتماد على الشكل التعبيرى الرمزى ذى الروح السرىالية فى تناول الموضوع ، ويتوازى المضمون مع الشكل؛ حيث يستخدم الفنان رموزاً ذات دلالات واقعية بسيطة تقبل القراءة والفهم لدى عامة الشعب؛ ويستمد هذه الرموز من صميم الحياة الشعبية للشعب المصرى والتي تعطى معنى الأمل والمستقبل وتنتج إلى الضخامة من أجل تحقيق المعنى التعبيرى والرمزى.

ويتميز العمل بالاستقرار والرسوخ الذى تعكسه الأعمال النحتية "الصرحية" الفرعونية، ويظهر ذلك فى الشخص الرئيسى للعمل وهو الحارث فى ذى الفلاح الذى يأخذ دور البطولة، كما نجد هناك تأثيراً ببعض المخطوطات الإسلامية فى الحس الزخرفى الذى نلاحظه بخلفية اللوحة متمثلاً فى النخيل وتخطيط المباني والمصانع فى أعلى اليسار.

تبرز شخصية الفنان محمد حامد عويس فى التأثير بالاتجاهات الأوربية الحديثة التى تنزع إلى إبراز الكتل والسطوح بالتدرج اللونى وتأكيد مصادر الضوء، كما تأثر بالشكل المسرحى فى البناء الفنى الذى تميزت به تكوينات الفنان المكسيكى المعاصر "سيكيروس" والذى يتجه إلى العناية بالتجسيم ، واستعارة روح السرىالية برموزها ومبالغاتها الباروكية فى تأكيد عالمها، كما يظهر أيضاً تأثر الفنان بالطابع الكلاسيكى فى البناء من خلال طريقة إسقاط الضوء على الشكل الهرمى بكل مفرداته، ذلك التركيب يحيلنا إلى التكوينات الهرمية والإسقاط الضوئى عند الفنان "ليناردو

دافنشى؛" إلا أن الفنان عنى بالملاحم المصرية الصميمة فى وجه الرجل "الحارس" ويبدو تأثر الفنان بروح المصرى القديم من خلال البناء القوى والشموخ والرسوخ فى الكتلة.

لقد صور الفنان حامد عويس لوحة "حماة الحياة" باستخدام تراكيب جديدة فى شكل تعبيرى واقعى ذات النزعة الرمزية السريالية؛ حيث يكشف لنا عن الوضع الاجتماعى والسياسى من خلال رؤية جديدة تميز بالجدة والفرادة وبذلك يتضح المضمون فى شكل تعبيرى واقعى ذى نزعه رمزية سريالية.

ثالثاً- المحور الثالث : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية :

يتميز أسلوب الفنان بالفرادة فى استخدامه لعناصره ورموزه النابعة من صميم الوجدان المصرى فى رؤية فنية جديدة مرتبطة بالهوية المصرية للتعبير عن الواقع السياسى والاجتماعى، حيث يعرض فى أسلوب تعبيرى واقعى يتسم بالرمزية الواضحة والمقروءة لدى عامة الشعب فى معالجة الأشكال.

هذا بالإضافة إلى عناية الفنان بالأسلوب الزخرفى من خلال تصويره لعناصر الخلفية خاصة توزيع البيوت والنوافذ وكذلك الإيقاع الزخرفى الموجود فى المصانع.

أما تقنية الخامة فى العمل الفنى فتتمثل فى استخدام خامة ألوان الزيت (كخامة تقليدية) بتقنية خاصة تجمع بين الكثافة والشفافية والاهتمام بالتجسيم وصقل السطوح؛ إذ يبدو الفنان وكأنه يكسو مساحات القماش بطبقة كثيفة من عجائن الألوان؛ ثم يعود فيكشطها بسكينة تاركة تأثير الألوان المتراكمة؛ ذلك لأن الفنان حامد عويس لا يكون ألوانه فوق "البالته" خارج سطح العمل؛ بل يقوم بخلط الألوان مباشرة فوق السطح ، وتقوم السكين والفرشاة بمهمة الإضافة والكشط والاختزال فى عمليات معقدة حتى يصل إلينا اللون فى شكله النهائى بشفافيته وخداعه البصرى.

رابعاً- المحور الرابع: العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى :

١- النظام البنائى فى العمل الفنى (التكوين):

يتضح من خلال شكلى (٢٢٩ ، ٢٣٠) ص (٤٠٧ ، ٤٠٨) النظام البنائى (التكوين) فى العمل الفنى وهو التكوين الهرمى الذى يعتمد على الأساس الهندسى فى البناء ويسيطر على بناء اللوحة ، رأسه تصدر رأس "الحارس" وقاعدته تحدد أفراد الشعب ، ويوجد هرمان مقلوبان متساويان تقريباً على جانب الهرم الأساسى ، وقاعدتهما ترتكز على الضلع العلوى للوحة ، وهذان الهرمان المقلوبان يمثلان الخلفية التى تؤكد العمق من خلال تتابع العناصر المرئية الأخرى وتركيز الإضاءة عليها.

ومن خلال شكل (٢٣١) ص (٤٠٨) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية وذلك من خلال اتجاهات الخطوط المستقيمة الرأسية والمائلة داخل عناصر التكوين هذا بالإضافة إلى توزيع اللون وتكراره في أماكن مختلفة ليؤكد على الحركة والديناميكية.

٢- وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفني بشكل عام بتنوع الخطوط في عناصره التشكيلية وفي الخطوط الداخلية والخارجية، ويسيطر على العمل الخطوط الرأسية المتمثلة في أجسام الأشخاص ومداخل المصانع إلى جانب الخطوط المائلة التي تعطي إحساساً بالبعد والعمق (المنظور)، كما تظهر خطوط أفقية في خلفية الحارس والتي تؤكد ترابط عناصر العمل الفني.

وبالنسبة للمساحات فهي متنوعة مترابطة تتميز بالبساطة والوضوح وتتكون من تدريجات القيمة الضوئية للإحساس بالحجم ذي الأبعاد الثلاثية.

أما القيمة الضوئية في العمل فتعتمد على إضاءة مناطق كثيرة في الأشخاص الموجودين أمام الحارس والذين يمثلون الشعب، وأيضاً إضاءة الخلفية حتى يؤكد على أهمية كل مفردة على حدة، إلى جانب التأكيد على مصدر الإضاءة على بعض الأشكال لإعطائها الأهمية، وتظهر الألوان في العمل بدرجات مختلفة في تبادل بين مشتقات الألوان الساخنة والألوان الباردة إلى جانب الأبيض والأسود، وقد قام الفنان بتوزيع اللون وتكراره في أماكن مختلفة للتأكيد على ديناميكية العمل.

ويظهر تأثير الملمس في القيمة التشريحية لجسد الحارس بالإضافة إلى توظيف الملمس الملونة في كثافة المساحات اللونية كما يظهر التأكيد على الحجم من خلال التدرج اللوني والتأكيد على مصدر الإضاءة لإبراز الكتلة.

٣- القيم التشكيلية في العمل الفني:

يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية الواضحة والمميزة كالوحدة الناتجة من توجيه العين إلى ملامح التكوين ككل ثم اجتذابها إلى نقطة مهمة وهو شخصية "الحارس" بالإضافة إلى توزيع الإضاءة على كل أجزاء العمل؛ بما يؤدي إلى الترابط بين هذه الأجزاء أي التكوين ككل. ويتحقق الإيقاع في العمل الفني من خلال توزيع الفنان لمفرده وألوانه وإضاءته في أرجاء اللوحة والتنوع في استخدام الخطوط؛ بالإضافة إلى الانسجام الكامل للبناء الفني ككل.

ويتحقق الاتزان داخل العمل الفني من خلال عدم التماثل بين حجومات المساحات اللونية؛ وملامس السطوح؛ والقيمة الضوئية بالإضافة إلى أن الفنان عوَّس اعتمد في التكوين على البناء الهرمي الذي يركز بقاعدته على الضلع الأسفل من اللوحة؛ وأيضاً من خلال الهرمين المقلوبين الموجودين على جانبي الهرم الأساسي، كما يتحقق التناسب في العمل من خلال لجوء الفنان إلى

العناية بتجسيم وإبراز الشخص الرئيسى بالعمل وهو "الحارس" عن طريق التدرج اللونى وتأکید مصادر الضوء؛ وذلك للتأکید على المعنى التعبیرى والرمزى للعمل، ويتحقق الترابط من خلال ارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية والمائلة والتباين بين الدرجات اللونية للمساحات. كما تتحقق النمطية السائدة فى العمل من خلال التركيز على شخصية "الحارس" فهو يشغل الحيز الأكبر من التكوين بالإضافة إلى أنه يعد مركز جاذبية وسط التكوين واتجاهات تجذب العين إليه وتتحقق القيم الخطية من خلال التنوع فى استخدام الخطوط، والعمق الناتج عن الخطوط المائلة وحجوم المساحات، كما يتضح بالعمل بعض القيم اللونية كالقوة فى صراحة اللون والتوازن اللونى والإيقاع اللونى بترديد اللون بأحجام مختلفة داخل العمل الفنى كله؛ والتضاد والتباين اللونى. ويتميز التكوين بشكل عام بالتنوع (الثراء) فى المعالجة اللونية والضوئية والخطوط والمساحات إلى جانب الاحتفاظ بالأكاديمية فى دقة التشريح وكلاسيكية التكوين الهرمى.

مما سبق: يتضح أن الفنان محمد حامد عويس يعد رائد الواقعية الاشتراكية فى مصر، حيث أنه قد سلك طريقاً بالغ التفرد فى مسيرته الإبداعية، وظل منذ الستينيات وفيماً لقضية الإنسان المصرى العامل الكادح فى إطار خصوصى داخل دائرة الواقعية الاشتراكية، وقد شعر بتقدير كبير للمدرسة المكسيكية ذات الطابع الاجتماعى الإنسانى والسياسى.

وباعتبار الفنان عويس يتبنى الواقعية الاشتراكية، فإنه يميل إلى التفاؤل فى تحقيق مستقبل أفضل، فرسم العمال والفلاحين فى صحة وازدهار وإشراق.

لقد صور حامد عويس أفراد الشعب من الناس العاديين فى حياتهم اليومية مع عنايته الكبيرة بالبعد الرمزى؛ حيث صورهم فى صورة عاملين مجتهدين ولكن فى كرامة وأمل وطموح، وعندما صور الجندى "الحارس" صورته فى صورة المارد المصرى الذى يفرض الحماية والأمن والسلام على عامة الشعب.

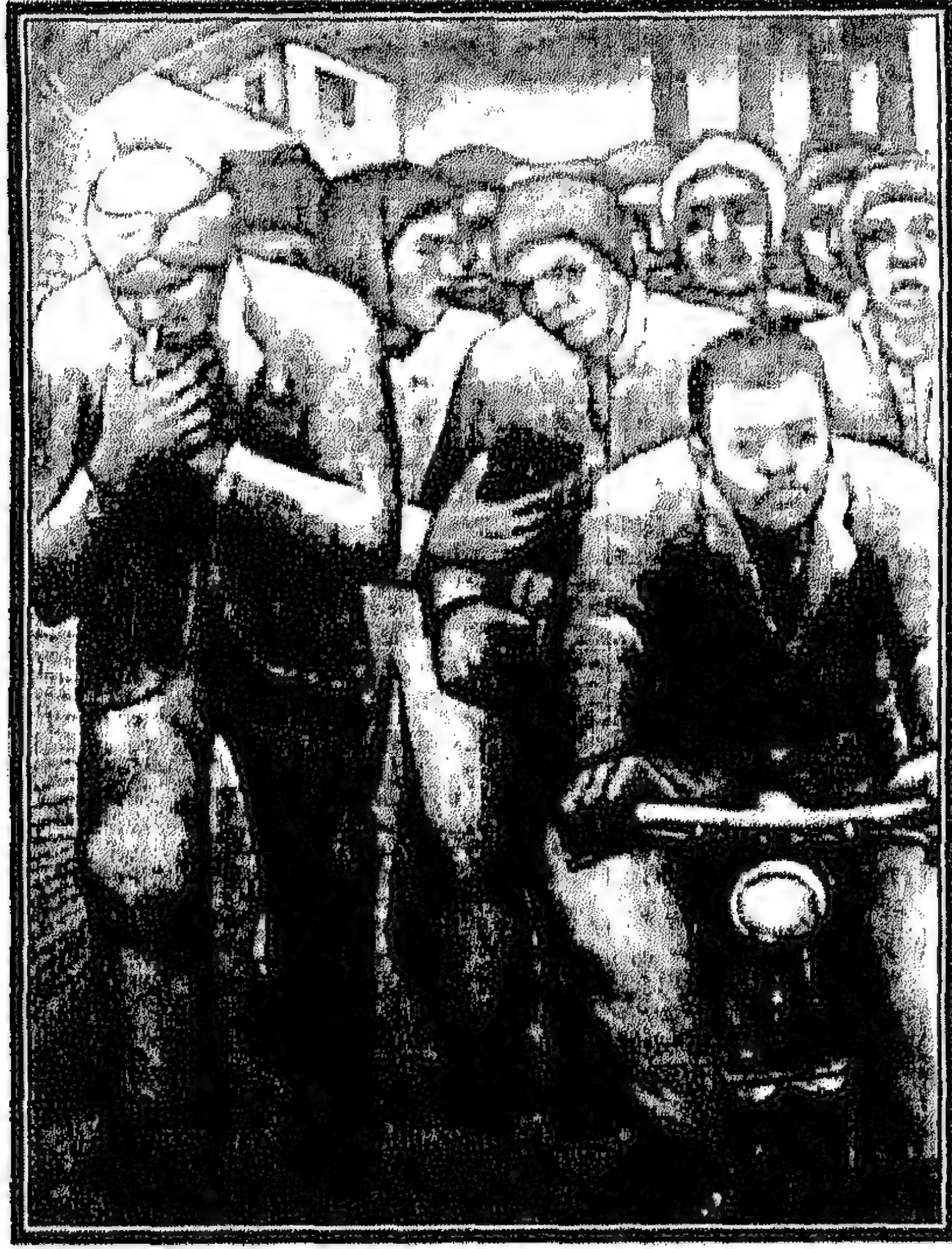
ومن خلال التحليل الفنى للأعمال الفنية السابقة يمكن أن نستخلص السمات التشكيلية المميزة والتي أدت إلى تطور الأسلوب الفنى للفنان محمد حامد عويس فى الجدول الآتى:

جدول رقم (٢)

يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان محمد حامد عويس
وأثرها على تطور الأداء الفني لديه

الفنان: محمد حامد عويس		تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة رقم (٢)	التحليل الفني للوحة رقم (١)	السمات التشكيلية المميزة
لوحة "حماة الحياة"، ١٠٠ x ٣٤ اسم، ألوان زيت على قماش، ١٩٦٨م	لوحة "وردية الليل"، ٨٠ x ١٠٠ اسم، ألوان زيت على قماش، ١٩٥٣م	أولاً: الموضوع وبيانات العمل.
<p>— يتضح المضمون التعبيري الرمزي ذو الروح السريالية؛ حيث يستخدم الفنان رموزاً ذات دلالات واقعية بسيطة تقبل القراءة والفهم؛ لبعث الأمل والحلم في روح الشعب المصري للنهوض بالعمل والقتال من أجل الانتصار.</p> <p>— يتميز العمل بالاستقرار والشموخ المتأثر بالصرحية النحتية الفرعونية.</p> <p>— يتميز العمل بالأسلوب الزخرفي النابع من المخطوطات الإسلامية، ويتضح ذلك في معالجة الخلفية.</p> <p>— تتأثر بالنزعات والاتجاهات الأوروبية كالواقعية الاجتماعية، والتعبيرية، والرمزية، والسريالية خاصة تكوينات "سيكيروس" في استعارة الشكل المسرحي الذي تميزت به تكويناته.</p> <p>— اتجه الفنان في هذا العمل اتجاه تعبيرى واقعى ذو نزعة رمزية سريالية.</p>	<p>— وضوح المضمون بصورة متضمنة متخذاً الشكل التعبيري في تناول الموضوع الاجتماعي؛ فالفنان يؤكد على مضمون أهمية العمل كأساس لبناء المجتمع الجديد</p> <p>— تحديد الأشكال والمساحات بالخطوط الخارجية الملونة متأثراً بالفن المصري القديم والرسوم الشعبية</p> <p>— تتأثر بالنزعات والاتجاهات الأوروبية الحديثة كالواقعية والاجتماعية والتعبيرية والتكعيبية .</p> <p>— تتأثر بالرسوم الحائطية للمدرسة المكسيكية، وروح النحت المصري القديم ويظهر أثر ذلك في تضخيم أجسام العمال وتجسيمها من خلال اللون الأبيض والأسود ودرجات البنى .</p> <p>— اتجه الفنان في العمل اتجاه تعبيرى ذو النزعة الواقعية بعناصره النابعة من صميم الحدث؛ بما يضيف على هذا العمل الطابع الاجتماعي في التعبير الفني.</p>	ثانياً: المضمون ومنابع الرؤية الفنية.

الفنان: محمد حامد عويس		تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة رقم (٢)	التحليل الفني للوحة رقم (١)	السمات التشكيلية المميزة
<p>— يتميز أسلوب الفنان بالفرادة في استخدام الفنان لعناصره ورموزه المعبرة عن الواقع الاجتماعي والسياسي، بأسلوب تعبيري واقعي يتسم بالرمزية الواضحة لدى عامة الشعب في المعالجة التشكيلية.</p> <p>— يتميز العمل باستخدام خامة الألوان الزيتية بتقنيتين الكثافة والشفافية اللونية، ولمسات الفرشاة الصريحة.</p>	<p>— يتميز أسلوب الفنان بالجدة والأصالة في بناء التكوين الجديد الذي يكاد يشغل حيز الصورة بأسلوب تعبيري خاص في معالجة الأشكال التي تتسم بالضخامة والتلخيص في نفس الوقت إلى صياغة جديدة.</p> <p>— يتميز العمل باستخدام خامة الألوان الزيتية بطريقة مبسطة، ولمسات الفرشاة الصريحة.</p>	١- ثالثاً: أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية.
<p>— يتميز العمل الفني بالبناء القوي، والشموخ، والرسوخ في الكتلة الناتجة عن التكوين الهرمي داخل العمل.</p> <p>— يتميز العمل بالحركة والديناميكية الناتجة عن توزيع اللون وتكراره في أماكن مختلفة واتجاهات الخطوط المستقيمة الرأسية والمائلة.</p> <p>— يتميز العمل بالتنوع في المساحات البسيطة والواضحة.</p> <p>— تطور وتعدد الألوان الساخنة والباردة ومعالجتها التشكيلية.</p> <p>— التأكيد على الهجوم من خلال التدرج اللوني، ومصدر الإضاءة لإبراز الكتلة.</p> <p>— يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية المتنوعة كالوحدة، والإيقاع، والاتزان، والتناسب، والترابط، والسيادة؛ لإبراز وتأكيد المعنى التعبيري والرمزي للعمل الفني.</p>	<p>— يتميز العمل بالشموخ والعظمة والوقار الناتجة عن استخدام التكوين الرأسي (المستطيل) داخل العمل.</p> <p>— وضوح الحركة الإيهامية من خلال حركة أرجل الأشخاص وأوضاع بعض الأيدي.</p> <p>— يتميز العمل بالوضوح والبساطة في المساحات وقلة التفاصيل الداخلية والخارجية.</p> <p>— يتميز العمل بالابتعاد عن استخدام الألوان الكثيرة بتقنيات مختلفة.</p> <p>— يتميز العمل ببعض القيم التشكيلية الواضحة كالوحدة، والإيقاع، الاتزان، والتناسب والترابط، وبعض القيم اللونية كالتوافق، والإيقاع والمنظور اللوني.</p> <p>— كما يتميز العمل بتماسك التكوين ككل.</p>	رابعاً: العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفني.



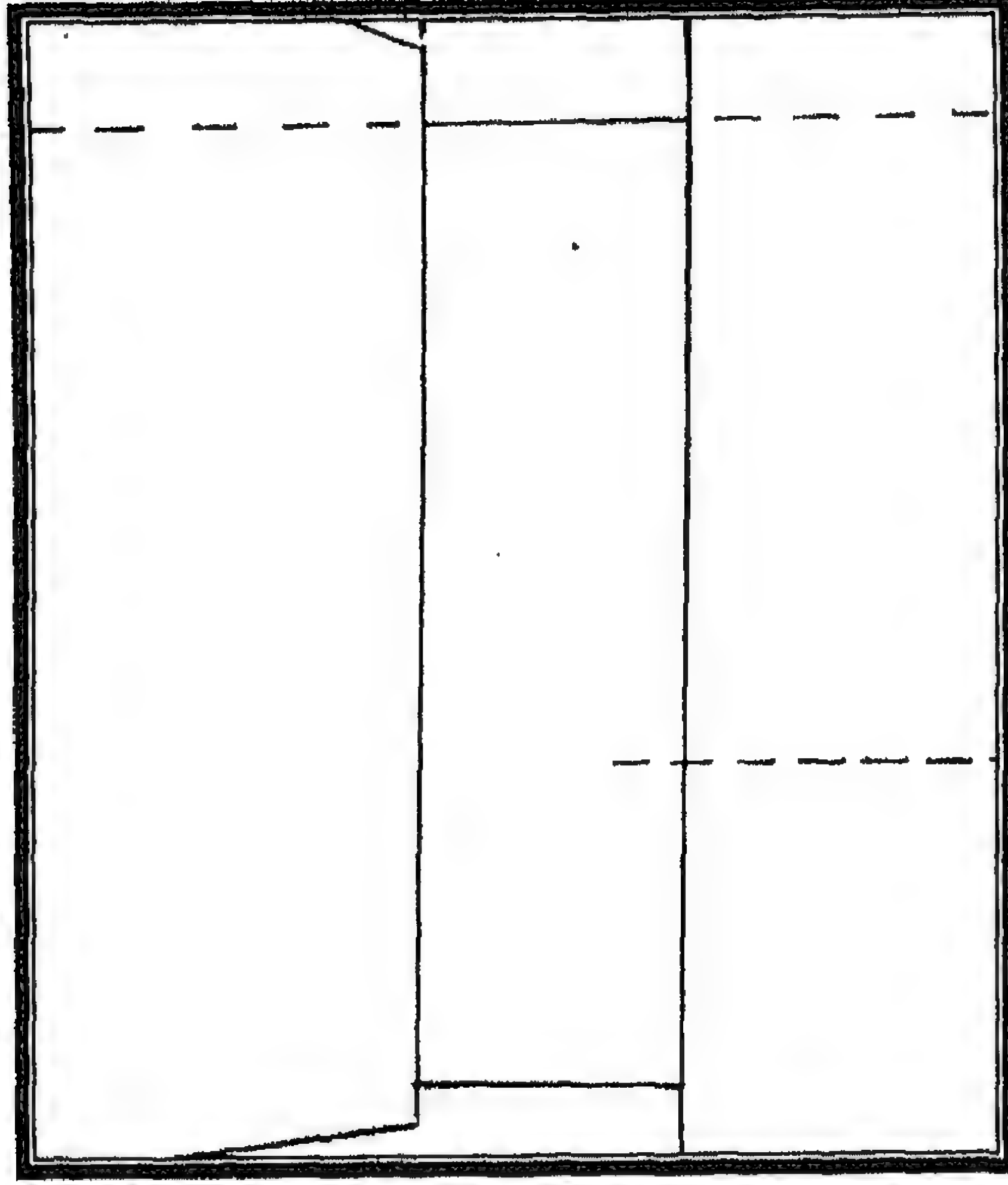
شكل (٢٢٤) لوحة "وردية الليل" للفنان

محمد حامد عويس

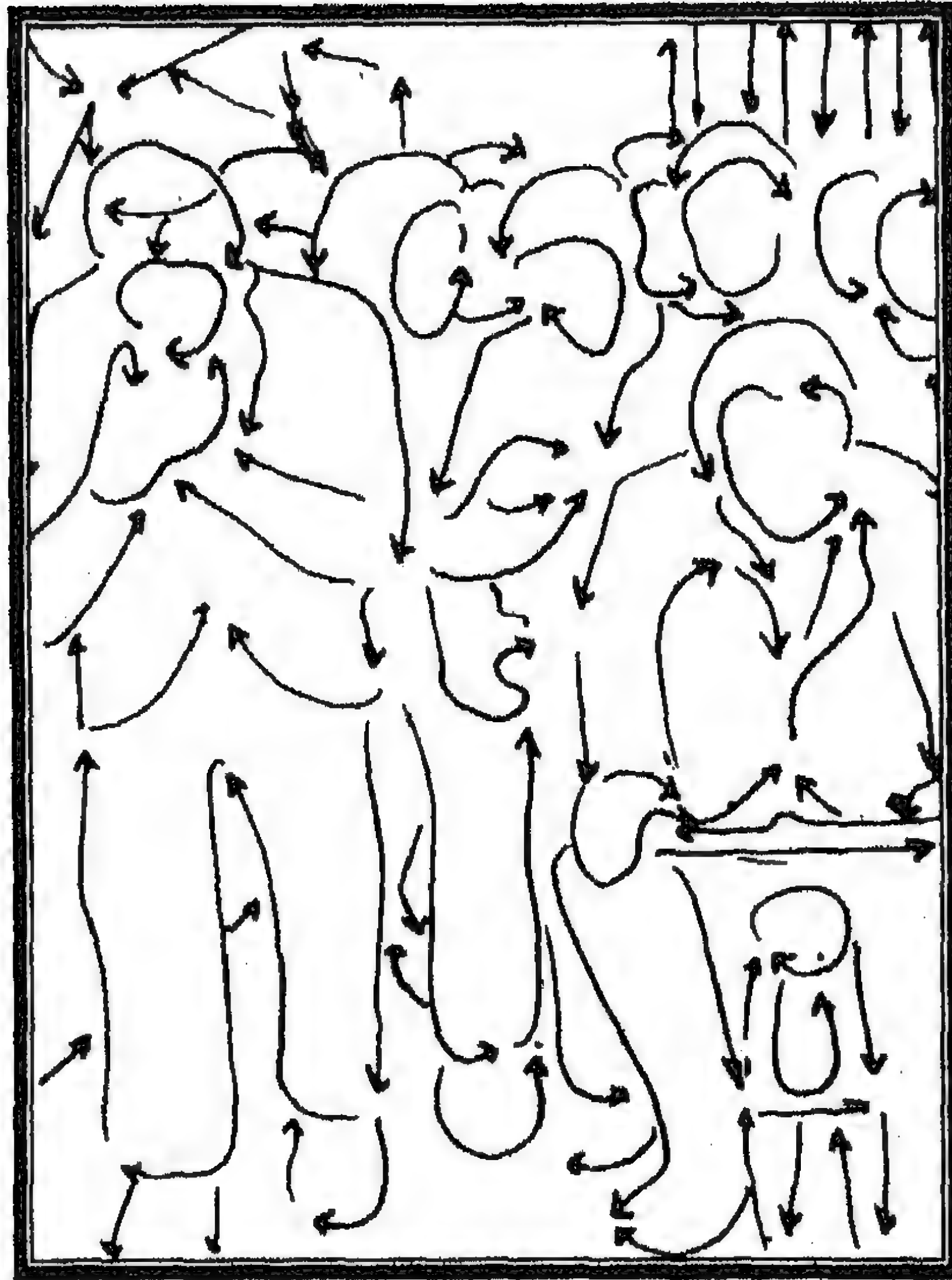


شكل (٢٢٥) تحليل خطي للعمل الفني السابق

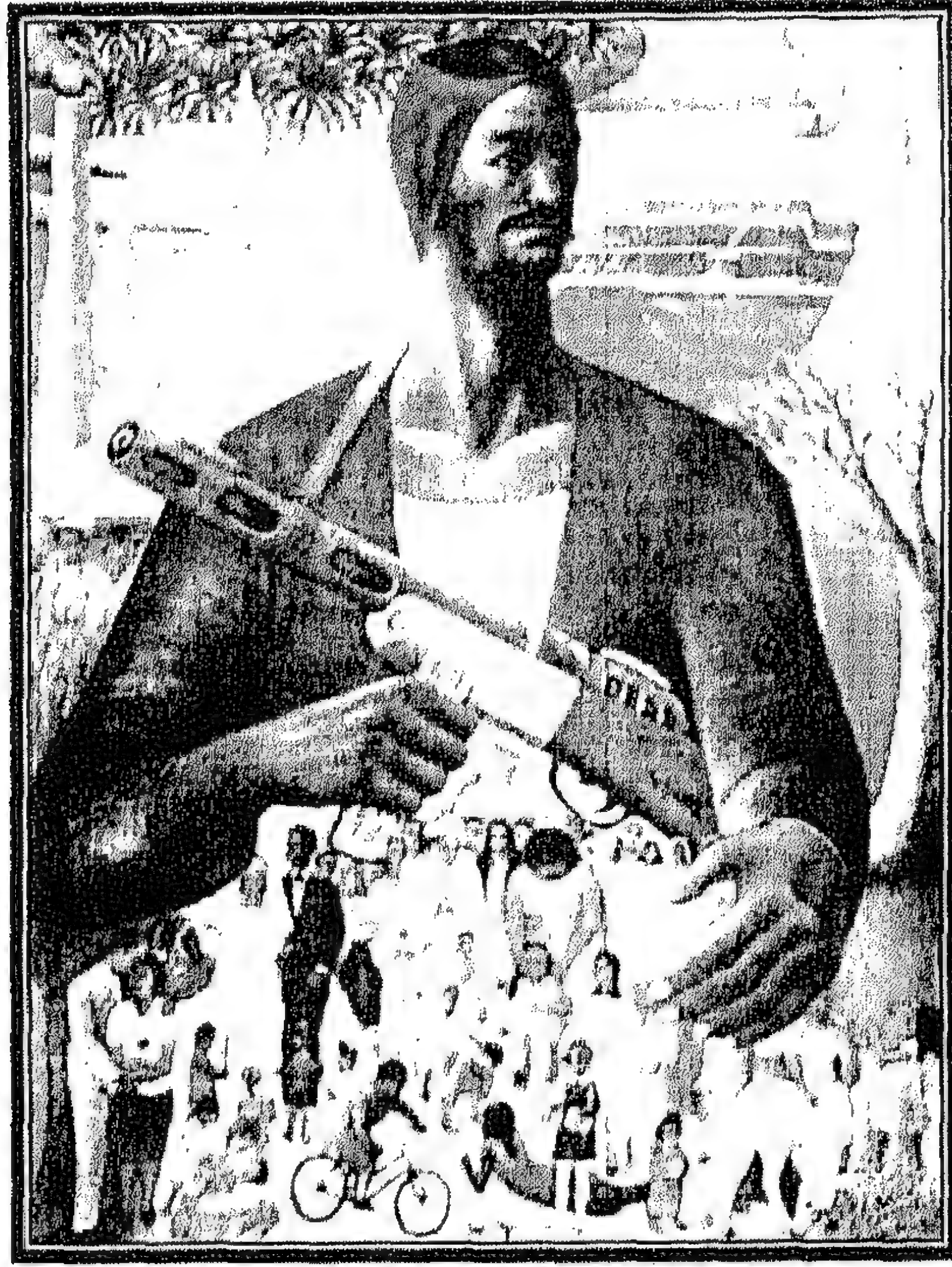
(اعداد الباحث)



شكل (٢٢٦) تحليل خطي يوضح التكوين الرأسى
للوحة "وردية الليل" (اعداد الباحث)

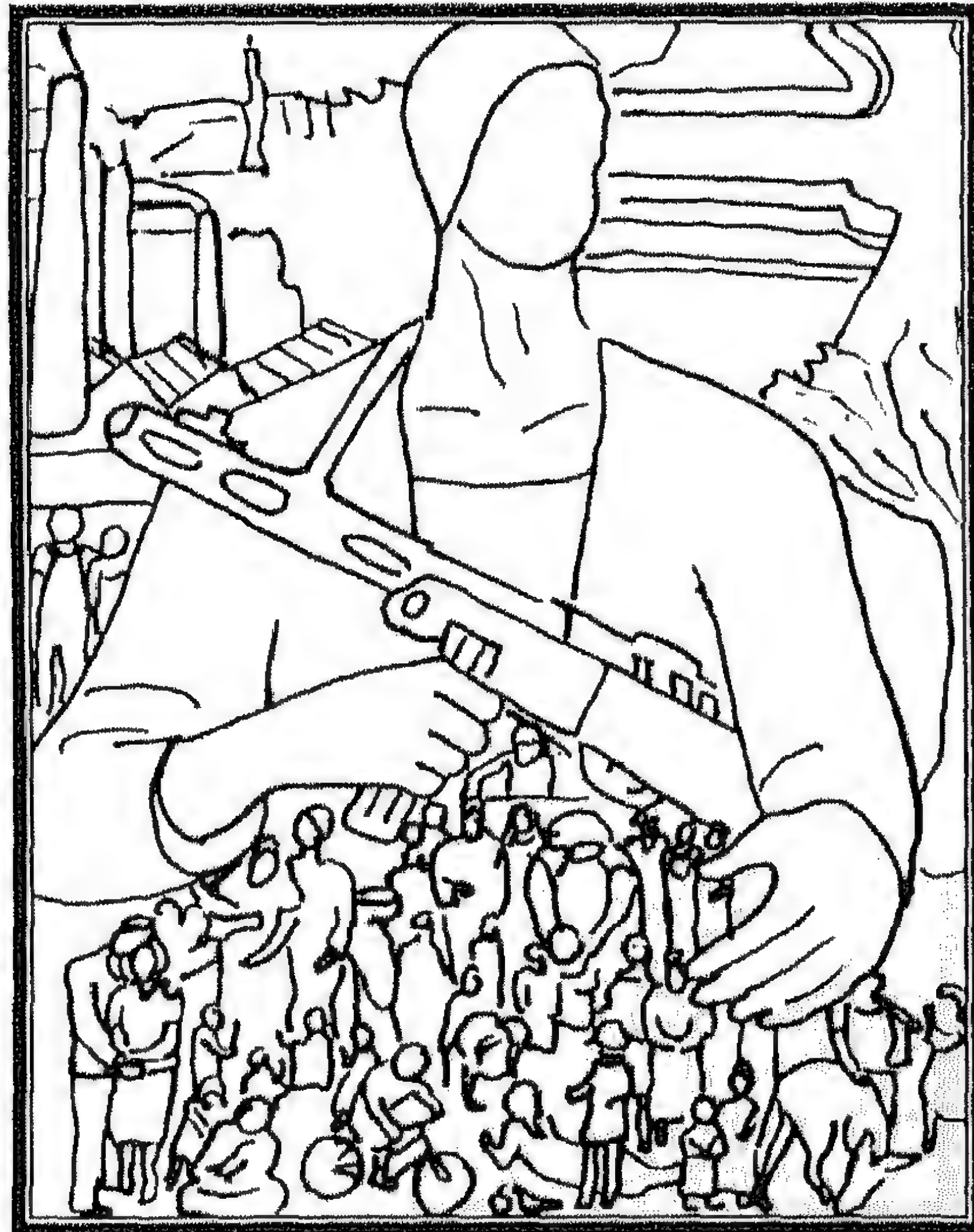


شكل (٢٢٧) تحليل اتجاه حركة الخطوط للعمل
الفنى السابق (اعداد الباحث)



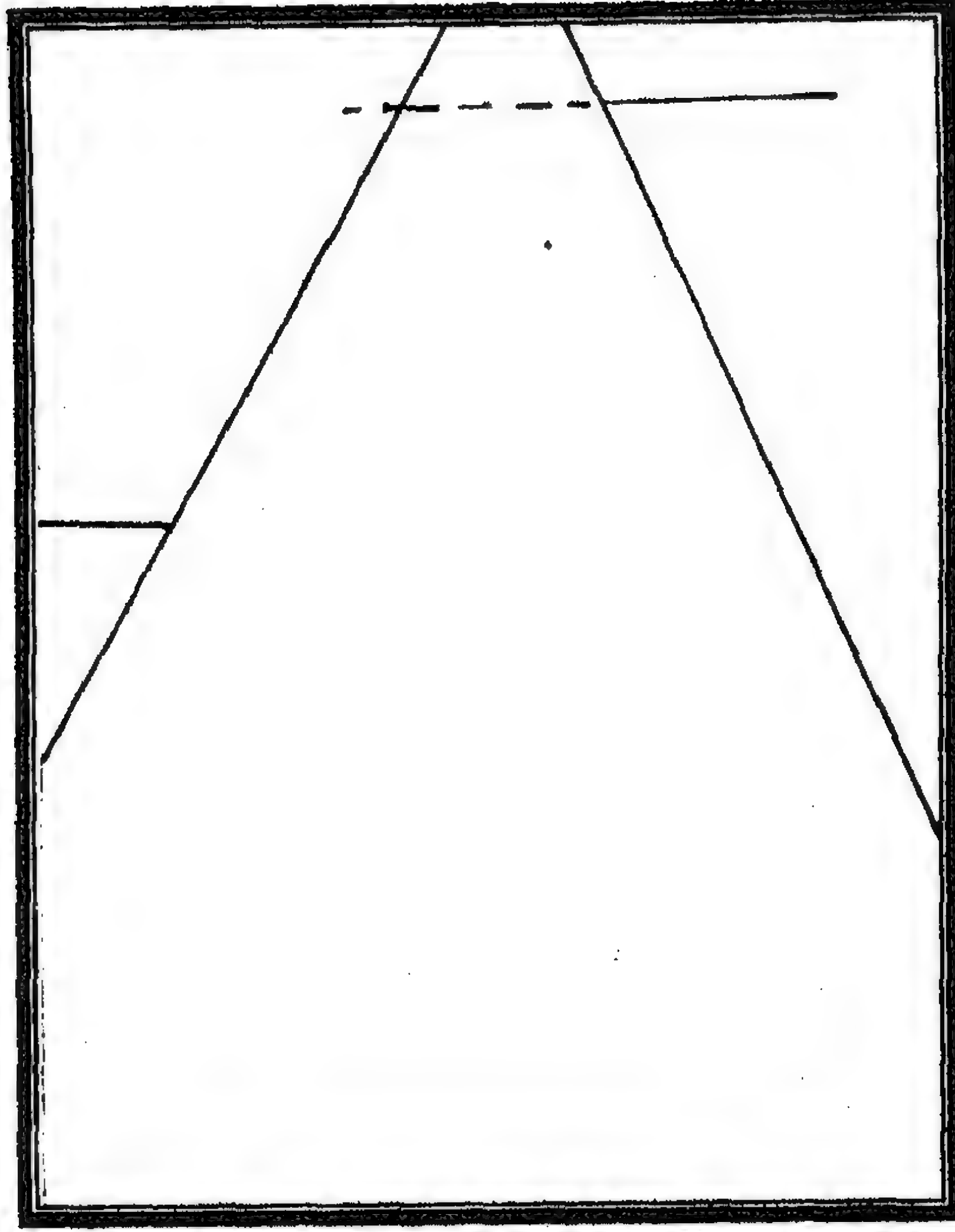
شكل (٢٢٨) لوحة "حماة الحياة" للفنان

محمد حامد عويس



شكل (٢٢٩) تحليل خطي للعمل الفني السابق

(اعداد الباحث)



شكل (٢٣٠) تحليل خطي يوضح التكوين الهرمي
للوحة "حماة الحياة" (اعداد الباحث)



شكل (٢٣١) تحليل اتجاه حركة الخطوط
للعمل الفني السابق (اعداد الباحث)

الفنان: حامد ندا (١٩٢٤ - ١٩٩٠ م):

نشأ الفنان "حامد ندا" في بيئة شعبية بحى الخليفة بالقرب من القلعة عام ١٩٢٤ م، والتي كان لها أثر كبير في تحديد اتجاهه وأسلوبه الفنى الذى ربط فيه بين خبراته التقنية بصور وتأملات تضرب بجذورها فى البيئة الشعبية التى ولد وتربى بين أحضانها.

لقد استطاع "ندا" أن يتميز بلغة تشكيلية خاصة ومنفردة بالرؤية المصرية الواعية بالمعنى الحقيقى للأصالة والمعاصرة معاً، واستطاع من خلال ثقافته وبحثه الدؤوب أن يتقنها وينميها ويصل بها إلى المستوى العالمى فى الإبداع الفنى.

وقد عايش "حامد ندا" من خلال البيئة الشعبية التى نشأ فيها العديد من النماذج البشرية الفريدة من دارويش ومجاذيب ومشعوذين ذات رؤوس مخلوقة وأكف خشنة تنتهى باصابع غليظة وبأقدام ضخمة، شكلوا له عالماً غريباً أسطورى ساحراً فيه عبق الأحياء الشعبية المصرية، وخيال الفقراء، وعبق التاريخ، وبيوت الأحياء العتيقة، ورموز جلب الحظ ومنع الحسد.

المراحل الفنية التى مر بها الفنان "حامد ندا"

لقد مر الفنان "حامد ندا" بعدة مراحل فنية تجلت فيها قدرته على تصوير الواقع المصرى الشعبى بمفاهيمه (المتيولوجية) بتعقيداته المبهمة فى عالم الوعى واللاوعى.

— فالمرحلة الأولى: كانت من (١٩٤٦ — ١٩٥٤ م) وهى مرحلة الإعداد والأكاديمية والبحث عن العادات والتقاليد من خلال مظاهر الحياة الشعبية، وقد كانت رؤيته فيها رؤية نقدية لاذعة ساخرة تغلفها التشاؤمية الصوفية، والمستقاة من الحياة الشعبية، وظهرت فيها رموزه ومفرداته التشكيلية كالزير، والقبقاب، ولمبة الجاز، والقلعة، والشيشة، وكانت مغايرة تماماً لوظيفتها التى صنعت من أجلها بما يؤكد الناحية التعبيرية، كما استخدم رسوم العصافير والوشم ورموز جلب الحظ فى معظم خلفيات لوحاته متأثراً بالجداريات المصرية القديمة، وتميزت أشخاصه بالتكتل وكأنها تماثيل حجرية يسيطر عليها الاحباط والتدهور.

— أما المرحلة الثانية: فكانت من (١٩٥٤ — ١٩٦٤ م) وهى مرحلة البحث فى ملامح للشخصية المصرية، وفيها أصبح الفنان "حامد ندا" أكثر تحرراً، واكتشف خلالها رؤية جديدة، وظهرت رموز ومفردات جديدة كالسمكة التى ترمز إلى الرزق والخصوبة، والديك، وحدث لشخصه نوع من التسطح بعيداً إلى حد ما عن التجسيم النحتى الذى كان ملتزم به فى المرحلة السابقة، فاقترب بذلك من التصميم الفرعونى، ونجح فى أن يحوط أشخاصه بأجواء لونية منغمة حتى تبدو

كأنها تتمتع بحرية التنفس داخل مساحة فراغية ، وليس عنده خط أفق فلا تدرى أين تقف شخوصه أعلى الأرض أم تسبح فى الفضاء، كما أتجه الفنان إلى التبسيط أكثر من قبل وازدادت المساحات الخالية من الأشكال ، وعادات الأشكال الرمزية المستوحاة من الحياة الشعبية تأخذ مساحات كبيرة من فراغ اللوحة وبالتالي قلت الفراغات وظهرت استفادته من التصوير المصرى القديم (الفرعونى) خصوصاً فى المثالية الشكلية.

— ثم تاتى مرحلة ثالثة: من (١٩٦٥ — ١٩٦٩م) والتي تحول اللون فيها إلى الأسود والأبيض بدرجاته والمحملة بالدرجات البنية والزرقاء والخضراء الفاتحة واستخدم درجات اللون فى الخلفيات لخلق شفافية فلا تعتمد على الرمز بقدر اعتمادها على السطح والملمس، كما ظهر جسم الإنسان العارى بكل علاقاته فى الحياة الحسية .. مبالغاً ومحوراً فيه .. مستعيناً بعناصر تشكيلية وحروف وكتابات لشغل الفراغ وحل مساحة التكوين.

— وأخيراً تاتى المرحلة الرابعة (١٩٧٠ — ١٩٨٠م) تلخيصاً لعدة مراحل مر بها الفنان ولم تأت من فراغ وإنما هى استمرار للأسطورة الشعبية والروح المصرية القديمة، فهى امتداد وثيق شامل لكل ما سبق من تجارب تشكيلية مؤكداً فيها ذاته تأكيداً حسياً عاطفياً إلى جانب مهاراته وخبراته التى اكتسبها، واختفت القيم المأساوية والدلالات لتطفو بدلاً منها تعبيرات حسية رمزية تشوبها مسحة سريرية عالية القيمة (١٢٤ : ٢٥١)، (١٣٧ : ٢٠).

هذا وقد قام الباحث باختيار بعض الأعمال الفنية للفنان "حامد ندا" والتي تمثل المراحل الفنية التى مر بها، واخضاعها لنموذج تحليل الأعمال الفنية (من اعداد الباحث)، لاستخلاص السمات التشكيلية المميزة والتي أدت إلى تطور أسلوبه الفنى وهما كالآتى:

- ١— لوحة "وئام" ١٩٤٨م. لتمثل المرحلة الأولى.
- ٢— لوحة "الفجر" ١٩٥٨م. لتمثل المرحلة الثانية.
- ٣— لوحة "أوبريت السلام" ١٩٧٨م. لتمثل المرحلتين الثالثة والرابعة.

١- التحليل الفني للوحة "وئام" شكل (٢٣٣) ص (٤٣٨):

أولاً- المحور الأول : الموضوع وبيانات العمل:

- أ - اسم العمل الفني: وئام.
- ب - الأبعاد الهندسية : ٢٥ سم x ٣٥ سم.
- ج - اسم الفنان : حامد ندا.
- د - تاريخ الانتاج: ١٩٤٨ م.
- هـ - الخامة : حبر شينى ملون على ورق.

ثانياً - المحور الثانى: المضمون ومنابع الرؤية الفنية:

— بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح بالعمل الفني المضمون التهكمى (النقدى) ذو الرؤية اللاذعة الساخرة المأساوية لسلبيات المجتمع لما يحدث داخل البيوت الشعبية فى تلك الفترة والتي تغلفها النشأومية الصوفية والمستفافة من الحياة الشعبية.

— وبالنسبة للمحتوى الأسطورى: فيتضمن العمل مضمون الأساطير الشعبية والشخصيات التي كان يراها يومياً وعرفها إلى ما تحت الجلود، فجاءت أشكاله فى هذا العمل تتميز بملامح الإحباط والاستسلام للخرافات والمجهول تلك الأشكال المأساوية التي نراها فى كل أعمال "حامد ندا" فى فترة الأربعينات.

— أما المحتوى الفكرى والثقافى: فيتضح بالعمل المضمون الفكرى التراثى فى البحث فى أعماق البيئة الشعبية عن الأشكال والأشياء الشعبية بما تحوى من تراكيب وهيئات غريبة وعجيبة، يستطيع من خلالها إبراز تلك الأشياء والأشكال وكأنها خرجت من نطاق الواقع المرئى، لتخلق فى عوالم وأجواء سريالية.

يتضح المضمون فى هذا العمل بشكل متضمن حيث يعتمد على الشكل التعبيرى فى تناوله للموضوع، فهو يريد أن يعبر عن أنه رغم ما تعانيه هذه الطبقة من جوع وحرمان فإن أفرادها يعيشون فى وئام وسلام فيما بينهم ونشعر بتعاطف معهم حيث يعانون قسوة الاستعمار والفقر، ويتوازى المضمون مع الشكل حيث يستخدم الفنان الرموز الشعبية فى نقل المعنى إلى المشاهد، والتي يستمدّها من البيئة الشعبية والشخصيات الميثولوجية.

يتوفر بالعمل مجموعه من العناصر البشرية والرموز المستوحاة من البيئة الشعبية كالبقاب والزير والكراسى المتهالكة ورسوم العصافير والأكف وبعض الزواحف كالسحالى على الجدران فى خلفية اللوحة.

تبرز شخصية الفنان "حامد ندا" في التأثر بالموضوعات ومظاهر البيئة الشعبية المصرية من عادات وتقاليد، وهذا يرجع إلى نشأته الثقافية والدينية في حي القلعة أعرق الأحياء الشعبية العتيقة، والتي عايش فيها الفنان العديد من العناصر البشرية المتميزة من مشعوذين اتكاليين يعيشون أحلام اليقظة ودارويش ومجاذيب ذات رؤوس مخلوقة وأقدام ضخمة، شكلوا له عالماً غريباً اسطوري ساحراً محملاً بتقاليد متوارثة منذ مئات السنين واستمع إلى أقرب الحواديث والأقاصيص الخيالية في طفولته، كل ذلك كان له تأثيره البالغ على النتاج الفني للفنان "حامد ندا".

لقد صور الفنان "ونام" باستخدام تراكيب جديدة في شكل تعبيرى رمزى، وهذا ما يؤكد أصالة الفنان حيث يكشف لنا في الوضع الاجتماعى والإنسانى من خلال رؤية جديدة تتميز بالفرادة، وبذلك يتضح المضمون في شكل تعبيرى رمزى.

ثالثاً - المحور الثالث : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية :

يتميز أسلوب الفنان بالفرادة في استخدامه لعناصره ورموزه الشعبية كالأشخاص المكتلة، والقباب، والزير، والكف، والعصافير، والسحالي، والمستمدة من البيئة الشعبية والواقع الاجتماعى الممثل في العادات والتقاليد... حيث يعرض في أسلوب تعبيرى يتسم بالرمزية عن قسوة الفقر والاستعمار والحرمان التى عانى منها الشعب المصرى وأصابته بالإحباط والتدهور والاستسلام فى تلك الفترة .

أما تقنية الخامة فى هذا العمل فتتمثل فى استخدام خامة الحبر الشيتى الملون (كخامة غير تقليدية) ، وتتداخل الألوان فى الجزء الواحد كما تتداخل فى الكل مما يشعرنا ببراء اللون رغم قلة الألوان المستخدمة، بالإضافة إلى وضوح ضربات الفرشاة واتجاهها بما يشعرنا بخشونة السطح.

رابعاً - المحور الرابع : العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى :

١- النظام البنائى فى العمل الفنى (التكوين):

يتضح من خلال شكل (٢٣٣، ٢٣٤) ص (٤٢٨، ٤٢٩)، النظام البنائى (التكوين) فى العمل الفنى وهو التكوين العشوائى (الغير منتظم) والذى يتميز بالارتباك وعدم الاستقرار، كما يمكن أن يلاحظ أيضاً أن التكوين العشوائى السابق يجمع بين التكوينيين المائل فى الكتلتين للأشخاص والقباب أسفل اللوحة، والتكوين الرأسى المتمثل فى الرجل والسيدة رافعى الأيدي أسفل العصافير.

ومن خلال شكل (٢٣٥)، (٤٢٩) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية رغم جمود وتكتل الأشخاص، وذلك من خلال اتجاه الخطوط فى أوضاع بعض الأيدي المختلفة فى الكتلتين المتجاورتين من الأشخاص بمقدمة اللوحة، بالإضافة إلى الحركة الصاعدة لأزرع الرجل والسيدة

العرايا أسفل العصافير، كذلك من خلال اتجاهات العناصر داخل التكوين الناتج عن اتجاه مستقيم رأسى فى بعض الرموز كالكرسى المتهالك أسفل اللوحة، والجدار القديم والرسوم التى فوقه التى تشبه رسوم الاطفال والفنان الفطرى بخلفية اللوحة، واتجاه مستقيم مائل والاتجاهات الغير منظمه على أساس اتجاهات العناصر المنحنية ويظهر ذلك فى الكتلتين المتجاورتين للأشخاص.

٢- وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفنى السابق بالخطوط اللينه سواء فى الأشخاص أو الرموز (المفردات التشكيلية) وفى الخطوط الداخلية والخارجية، ويسيطر على العمل الخطوط المنحنية المتمثلة فى رسوم الأشكال (أجسام الأشخاص)، كما نجد خطوطاً أفقية تظهر فى أوضاع بعض الأيدي فى إحدى الكتلتين من الأشخاص والكرسى المتهالك بمقدمة اللوحة، والجدار القديم بخلفية اللوحة والتى تتوازي مع خط الأفق الذى يقسم اللوحة إلى جزئين، بالإضافة إلى الخطوط المائلة التى تعطى إحساساً بالبعد والعمق.

وبالنسبة للمساحات فى العمل الفنى فهى متنوعة مترابطة وتتسم بالوضوح والبساطة، وحددت بخط خارجى أسود يميزها بعضها عن بعض ويؤكد لها، ولا نجد تفاصيلاً داخلية أو خارجية كثيرة متأثراً بالتصوير المصرى القديم.

أما اللون فيغلب على العمل اللون الرمادى المزرق والأخضر بدرجاته والبنى والأسود الذى يحدد الأشكال والرموز والظلال، وهذه الألوان موزعة فى أرجاء اللوحة بطريقة متداخلة بما يجعلنا نحس بغرابتها وانسجامها، وتتوزع الإضاءة فى أرجاء اللوحة حيث نجد الأجزاء المتطرفة تتميز بالقتامة وتزداد الإضاءة إلى داخل اللوحة ثم تعود إلى القتامة مرة أخرى للأطراف، ويتحقق البعد الثالث من خلال توزيع الإضاءة خلف السيدة والرجل العاريين عند خط الأفق، ويظهر التجسيم من خلال التأكيد على ظلال الأشكال والرموز.

كما يظهر تأكيد الفنان "حامد ندا" على اللمسات المائلة والتى تتحقق من خلالها حركة فى ملمس السطح، بالإضافة إلى تقاطع اللمسات الطولية والعرضية بأرضية اللوحة للإحساس بالتوتر المتماسك وخشونة السطح، والذى يتوازي مع مضمون العمل.

٣- القيم التشكيلية فى العمل الفنى:

يتميز العمل الفنى السابق بالعديد من القيم التشكيلية الواضحة فنجد وحدة نشأت من توزيع اللون الأصفر بدرجاته فى أجزاء اللوحة وخاصة فى المنتصف، وتؤكد هذه الوحدة نتيجة لسيطرة أسلوب واحد فى توزيع الألوان وانتقاء عناصر ورموز تشكيلية من بيئة واحدة وهى البيئة الشعبية،

والذى ساعد على إبراز وحدة الفكرة والمعنى من هذه اللوحة التأكيد على الشكل فى مقابل الخلفية بالإضافة إلى تنظيم العناصر فى اتجاهات مختلفة بما يؤدى إلى الوحدة الكلية للتكوين.

كما يتحقق الإيقاع المتنوع الذى يظهر فى اختلاف أوضاع الأشخاص وحركات أيديهم المتنوعة، وترديد الألوان فى معظم أجزاء اللوحة المختلفة والانسجام الكامل للبناء الفنى ككل.

ويتحقق الاتزان داخل العمل من خلال توزيع الأشكال والرموز بطريقة متعادلة فى أرجاء اللوحة، كما يتحقق الاتزان أيضاً من خلال عدم التماثل بين الخطوط المستقيمة والمنحنية وتلاقى الخطوط الرأسية والأفقية يعمل على الاحساس بالتوازن، فالخط الأفقى والرأسى هما لقاء بين قوتين فى اتجاهين متعارضين.

كما يتحقق التناسب من خلال تناسب عناصر التكوين مع مساحة العمل الفنى، بالإضافة إلى لجوء الفنان "ندا" إلى تغيير ومبالغة فى النسب الطبيعية لأجسام الأشخاص وبعض الرموز بغرض تعبير انفعالى للفنان ليؤكد فكرة ومضمون العمل الفنى.

ويتضح الترابط داخل العمل من خلال ارتباط الاتجاهات المستقيمة بالاتجاهات المنحنية والاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية والخط الأفقى بخلفية اللوحة بالإضافة إلى تباين الدرجات اللونية للمساحات، وتتوزع السيادة على أجزاء العمل الفنى المختلفة حيث لا نجد سيطرة لشكل على آخر بل تتوزع الأهمية عليهم جميعاً بالإضافة إلى وجود مركز جاذبية قرب وسط التكوين واتجاهات تجذب العين إليه والمتمثل فى السيدة الجالسة بمقدمة اللوحة.

أمّا بالنسبة للقيم الخطية فنراها تتحقق من خلال العمق الناتج عن الخطوط المائلة المتجهة إلى داخل العمل حتى خط الأفق فى خلفه اللوحة، واتجاهات القوى الناتج من لقاء الخطوط الرأسية بالخطوط الأفقية، والحيوية الناتجة عن الخطوط المنحنية فى رسم أجسام الأشخاص، كما يتضح بالعمل الفنى بعض القيم اللونية كالتوافق والتوازن والتباين والإيقاع والمنظور اللونى. ويتميز العمل الفنى ككل بالترابط والتماسك.

٢ - التحليل الفنى للوحة "الفجر" شكل (٢٣٦) ص (٤٣٠):

أولاً: المحور الأول : الموضوع وبيانات العمل:

- أ - اسم العمل الفنى: الفجر.
- ب - الأبعاد الهندسية: ١٠٠ سم × ٧٠ سم.
- ج - اسم الفنان : حامد ندا.
- د - تاريخ الانتاج : ١٩٥٨ م.
- هـ - الخامة: ألوان إكريليك وزيت على كرتون.

ثانياً : المحور الثانى : المضمون ومنابع الرؤية الفنية:

— بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح بالعمل الفنى المضمون الفلسفى فى التعبير عن الحالة الاجتماعية فى البيئة من خلال رؤيته الذاتية الأكثر تحرراً، أما المحتوى الوجدانى فمضمونه يعتمد على التحليل النفسى واستتباط القوى الخفية ومظاهرها.

— وبالنسبة للمحتوى الأسطورى فيتضمن العمل مضمون الأساطير الفرعونية المكتسب بطابع شعرى رقيق ، تبدو فيه الفتاة المستلقية أقرب إلى شكل المومياء الملكية فى تابوتها ، الذى ينقره ديك أبيض رمز لبزوغ الفجر.

— أما المحتوى الفكرى والثقافى: فيتضح بالعمل المضمون الفكرى التراثى للبحث عن ملامح الشخصية المصرية.

ويتحقق المضمون فى هذا العمل من خلال الاعتماد على الشكل التعبيرى فى تناول فكرة الموضوع، ويتوازى المضمون مع الشكل، حيث أستعان الفنان بإحدى الرموز الشعبية وهو الديك، والرمزية اللونية فى نقل المعنى إلى المشاهد ، والتى يستمدّها من البيئة الشعبية والفن المصرى القديم.

يتوفر بالعمل إحدى الرموز الجديدة للفنان "حامد ندا" والتى تظهر لأول مرة وهو "الديك" الذى يرمز إلى بزوغ الفجر فى هذا العمل وهو أيضاً رمز الذكورة والاختصاص ، وهذا الرمز له ارتباط بالفن الشعبى.

وتبرز شخصية الفنان "ندا" فى هذا العمل فى التأثر بالفن المصرى القديم من حيث الشكل واللون، وهذا يرجع إلى دراسته ومعايشته حينما سافر فى بعثته دراسية مع مجموعة من الفنانين المصريين المعاصرين بمرسم الفنون الجميلة بالاقصر عام ١٩٥٦م، ونستطيع أن نرى ذلك التأثر فى هذا العمل من خلال الامتداد الطبيعى للرسوم الحائطية الفرعونية بألوانها وحركاتها الجانبية المسطحة.

ولقد تأثر "حامد ندا" فى هذا العمل بعدة مذاهب فنية تتميز بالرؤية الخيالية والبحث عن ذات الفنان وما بداخلها من مشاعر وأحاسيس كالتعبيرية والرمزية والسريالية.

ولقد صور الفنان لوحة "الفجر" باستخدام رؤية جديدة فى شكل تعبيرى رمزى أكثر حرية وأكثر مبالغة فى التعبير عن الشكل الآدمى حتى أصبح للشكل والعمل الفنى عنده سمات مميزة، وبذلك يتضح المضمون فى شكل تعبيرى رمزى ذى نزعه سريالية.

ثالثاً - المحور الثالث : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية:

يتميز أسلوب الفنان في هذا العمل بالتبسيط والتلخيص في شخوصه ورموزه الشعبية، وحدوث نوع من التسطيح بعيداً إلى حد ما عن التجسيم النحتي الذي التزم به في مرحلته الفنية الأولى، وذلك من مبدأ إحساسه بمسئولية تجاه الشكل التشخيصي في تلخيصه الشديد من خلال فلسفته الجمالية الخاصة به، وهذا الأسلوب التسطحي للفنان يرجع لتأثره بالفن المصري القديم حيث قام الفنان بتسطيح الأشكال تسطيحاً كاملاً في معالجته التصويرية وكأنه يرسم على الجدران.

إن الفنان "حامد ندا" تطور بأدائه في البحث عن صياغة ورؤية جديدة في تمثيل الشكل الأدمي، وأصبحت نماذجاً في أعماله تتنقى لقوتها التشكيلية أكثر مما تتنقى لكونها اجتماعية، وتحول الشكل الجامد عنده إلى شكل انسيابي.

أما تقنية الخامة في هذا العمل فتتمثل في استخدام خامتي ألوان الإكريليك والزيت (كخامات تقليدية) بتقنية خاصة تعطي نفس تأثير ألوان الجواش والحبر والشمع في إيقاعات لونية قليلة البهرجة.

رابعاً - المحور الرابع: العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفني:

١ - النظام البنائي في العمل الفني (التكوين):

يتضح من خلال شكل (٢٣٧، ٢٣٨) ص (٤٣٠، ٤٣١) النظام البنائي (التكوين) في العمل الفني وهو التكوين العشوائي والذي يجمع بين التكوينين المائل الذي يثير إحساساً بالسقوط الممثل في الرمز الشعبي وهو الديك، والتكوين الرأسي الذي يرمز إلى الوقار والعظمة والمتمثل في الفتاة المستلقية على شكل مومياء في تابوت فرعوني.

ومن خلال شكل (٢٣٩) ص (٤٣١) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية وذلك من خلال اتجاه الخطوط في وضع أقدام الفتاة والديك، بالإضافة إلى حركة صاعدة في جسم الفتاة، كذلك من خلال اتجاهات العناصر داخل التكوين الناتج عن اتجاه مستقيم مائل في أرجل الديك وساقتي الفتاة. إن ما تثيره اتجاهات الخطوط المائلة من معاني الحركة يرتبط مباشرة بالإحساس بالسقوط لتلك الخطوط المائلة فالمشاهد يستشعر عدم استقرارها، فهي في وضع متوتر يميل إلى السقوط في إحدى الاتجاهات، والسقوط في حد ذاته حركة.

٢ - وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفني السابق بالخطوط اللينة سواء في الفتاة في الأرضية اللونية التي خلفها أو في الرمز الشعبي (الديك)، ويسيطر على العمل الخطوط المنحنية التي تحقق الانسيابية وتظهر في

شكل الديك، والخطوط المائلة التي تحقق الحركة وتظهر في الشكل الرئيسى (الفتاة)، كما تتميز اللوحة باختفاء خط الأفق فتظهر الأشكال كأنها سابحة في فضاء لوني.

وبالنسبة للمساحات في العمل الفني فهي متنوعة مترابطة والتي تتميز بالوضوح والبساطة، وقلة التفاصيل الداخلية والخارجية.

أما الألوان فتميز العمل الفني بمجموعة لونية مرتبطة باللون المصري القديم كاللون البنى المحمر الذى لون به جسم الفتاة بمساحات لونية صريحة ، واللون الأزرق بدرجاته فى الغلاف المحيط بالفتاة وجزء من الديك، واللون الأبيض الكثيف المتعدد الدرجات، كما يظهر تأكيد الفنان على اللمسات اللونية الثقيلة غير المصقولة بما يحقق خشونة ملمس سطح العمل الفني، وهذا الملمس الخشن يذكرنا بالطلاءات اللونية القديمة المتساقطة من على الجدران، وأيضاً يذكرنا بالخلفيات الموجودة فى التصوير الجدارى فى الدولة الحديثة، كما تميز العمل الفني بعناية الفنان بالفراغ والذى أصبح فى نفس أهمية الشكل.

٣- القيم التشكيلية فى العمل الفني:

يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية الواضحة ، فنجد وحدة نشأت من توزيع اللون الأبيض الكثيف بدرجاته فى أرجاء اللوحة ، وتتأكد هذه الوحدة نتيجة لسيطرة الأسلوب اللوني المستخدم فى توزيع الألوان، هذا بالإضافة إلى تنظيم العناصر فى اتجاهات مختلفة بما يؤدي إلى الوحدة الكلية للتكوين.

ويتحقق الإيقاع المتنوع الذى يظهر من ترديد الألوان فى معظم أجزاء اللوحة المختلفة والانسجام الكامل للبناء الفني ككل، كما يتحقق الاتزان فى العمل الفني من خلال تواجد نصوص الدعائم المائلة وذات قوة مناسبة وتكون فى اتجاه مضاد للميل الأول، وتكون هذه الدعائم الجديدة سندا للجسم المائل، فتسترجع إحساسنا بالتوازن، وهذا التوازن الشكلى يظهر بوضوح من خلال اتجاهات الخطوط المائلة لعنصر (الديك) المضادة لاتجاهات الخطوط المائلة لعنصر الفتاة.

كما يتحقق التناسب من خلال لجوء الفنان إلى المبالغة والتغيير فى النسب الطبيعية فى التعبير عن جسم الفتاة مع التركيز على استطالة بعض الأوضاع عن الأخرى، باحثاً عن شكل وصياغة جديدة للشكل الإنسانى.

ويتحقق الترابط داخل العمل من خلال التكامل بين الألوان المختلفة والحجم والفراغ والمساحة بالإضافة إلى أن عنصر الديك يربط بين الشكل الرئيسى والفراغ بين المساحة الفاتحة والمساحة القاتمة، كما تتحقق السيادة فى العمل الفني من خلال احتلال الشكل الرئيسى (الفتاة) وخلفيتها اللونية - التى تشبه المموياء الملكية فى تابوت فرعونى - الجانب الأكبر وتزداد نسبته ليطغى على العنصر الآخر (الديك) بما يؤكد على السيادة التى تحقق مضمون ومعنى العمل الفني.

أما بالنسبة للقيم الخطية فنراها تتحقق من خلال الانسيابية الناتجة عن الخطوط المنحنية، كما يتضح بالعمل الفني بعض القيم اللونية كالاتزان اللون، والتباين اللونى، والإيقاع اللونى، والقوة اللونية الناتجة عن الجراءة فى تلوين الأشكال بالألوان الصريحة المسطحة.

٣- التحليل الفني للوحة "أوبريت السلام" شكل (٢٤٠) ص (٤٣٢): أولاً - المحور الأول : الموضوع وبيانات العمل:

- أ - اسم العمل الفني : أوبريت السلام.
- ب - الأبعاد الهندسية : ١٢٣ سم × ٨٥ سم.
- ج - اسم الفنان : حامد ندا .
- د - تاريخ الانتاج : ١٩٧٨ م.
- هـ - الخامة : ألوان زيت على سيلوتكس.

ثانياً - المحور الثانى : المضمون ومنابع الرؤية الفنية:

- بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح بالعمل الفني المضمون الفلسفى فى التعبير عن السلام برؤية شعرية فانتازية، وتأتى هذه الرؤية الخاصة من التحول الغير منطقى فى توزيع أشكاله ورموزه، وتغلغله فى عالم الأحلام والخيالات والعبث على سطح العمل الفني.
- كما يتضح بالعمل من خلال المحتوى الوجدانى المضمون النفسى الخيالى والذى لم يتخل عنه الفنان ابداً، وذلك لأن قيمه التشكيلية ورموزه نابغة - أصلاً - من رؤياه الأدبية التى هى الدافع الأول لعملية الإبداع عنده.
- وبالنسبة للمحتوى الاسطورى: فيتحقق بالعمل المضمون الأسطورى الناتج عن التراكيب الشكلية واللونية، والتى ترجع إلى التأثير بالفن المصرى القديم والفنى الشعبى.

يتحقق المضمون فى هذا العمل من خلال رؤية تعبيرية متميزة حيث يتوازى الشكل الجمالى مع المضمون التعبيرى بصورة جيدة فالفنان يعبر عن فكرة الموضوع وهو السلام الذى جاء بعد حدث تاريخى، وهو انتصار أكتوبر العظيم هذا الحدث القومى والدعوة إلى السلام كانا ملهمتين للفنان "ندا" فى التعبير عن هذا الموضوع برؤية ذاتية خاصة به.

يتوافر بالعمل الفني مجموعة من العناصر والمفردات التشكيلية المستوحاة من البيئة الشعبية والفن المصرى القديم كالديك والمصباح الكهربائى الذى يتدلى من وسط اللوحة والقطة السوداء ، كما ظهرت بعض الرموز الجديدة كالبوب وصندوق الساعة ، واستخدام حروف الكتابة لشغل الفراغ وحل مساحة التكوين.

تبرز شخصية الفنان "حامد ندا" في هذا العمل في التأثر بالأسطورة الشعبية والروح المصرية القديمة من حيث الشكل واللون ، وانتقاء عناصره ورموزه وتوزيعها على السطح بشكل غير منطقي خيالي معتمداً على المسحة السريالية التي تميز بها منذ البداية.

لقد صور الفنان لوحة "أوبريت السلام" باستخدام تراكيب جديدة في شكل تعبيرى ذى نزعه سريالية تعتمد على الأغراب في الشكل مبتعداً عن الشكل الوصفى التسجيلى مثيراً انفعالاً جمالياً ناشئاً من العلاقات الجديدة للأشكال والرموز المختلفة.

ثالثاً : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية:

يتميز أسلوب الفنان "حامد ندا" في العمل الفنى بالفرادة في استخدامه لعناصره وأشخاصه المستمدة من رموز شعبية ومصرية قديمة وأفريقية في اندماج جمالى متوازن ، إلى جانب إضافة حروف الكلمات العربية لحل مشكلة الفراغ ومساحة التكوين وترديدها على سطح اللوحة لتحقيق الإيقاع والالتزان اللونى متأثراً بالفن الإسلامى من حيث الشكل.

لقد تطورت طريقة أداء الفنان في هذا العمل عن الأعمال الفنية السابقة. حيث ازدادت معالجته التقنية للألوان ثراءً وذلك من حيث اختلاف الدرجات اللونية المتعددة مع الانفعال الحركى الموحد فى كل أجزاء اللوحة ، وفى ضربات الفرشاة ، ونراه أيضاً يعاود العناية بتجسيم شخصه وذلك عن طريق تنعيم الدرجات اللونية الساخنة والباردة وليس عن طريق الظل والنور ، كذلك يبدو عنايته بالمنظور اللونى والبعد الثالث من خلال الخط الأفقى الذى يقسم مساحة اللوحة إلى مساحتين بنسبة ٣:١ تقريباً.

أما تقنية الخامة فتتمثل فى استخدام خامة الألوان الزيتية بتقنية خاصة تعتمد على التداخل بين المساحات اللونية، حيث لانجد هناك مساحة صافية اللون بل تتداخل بها درجات اللون الواحد ، وتظهر ضربات الفرشاة واتجاهاتها بوضوح.

رابعاً - المحور الرابع : العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى :

١- النظام البنائى فى العمل الفنى:

يتضح من خلال شكلى (٢٤١ ، ٢٤٢) ص (٤٣٢ ، ٤٣٣) النظام البنائى (التكوينى) فى العمل الفنى، وهو التكوين العشوائى الذى يجمع بين التكوينين المائل المتمثل فى فتاة فى الثلث الايمن من اللوحة تعلى هيكل يشبه المسلة الناقصة ، وتمد يدها اليمنى لترفع بها ديك يصيح فى بوق وكأنه يعلن حالة السلام ، وصندوق الساعة الذى يتعامد على الخط الأفقى، والتكوين الهرمى الذى يعطينا تقيلاً للأشخاص ورسوخها المتمثل فى شاب وفتاة فى وضع راقصى، وأعلام بالخلفية شبح صورتهم وكأنهما عاشقين يقبل كل منهما الآخر.

ومن خلال شكل (٢٤٣) ص (٤٣٣) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية والتي تبدأ نقطة الانطلاق من مركزين أساسيين داخل العمل إما الفتاة الجالسة أعلى الهيكل ، وإما من الفتاة الجالسة مع الشاب بجوار الهيكل ، فلو بدأنا من الفتاة الجالسة على الهيكل لنرسم نقطة الانطلاق والتي تبدأ من رأس الفتاة وتتحرك مع جسدها حتى قدميها لتنتقل العين إلى البوق ثم تتصل بالديك الذي يعيدنا إلى الفتاة مرة أخرى لتمر العين إلى قمة الهيكل ، ويمر خط العين إلى أسفل في شكل عمودى ليصل إلى رأس الشاب الجالس بجوار الهيكل ، ويتحرك الخط (خط العين) إلى ساق الشاب ثم ساق الفتاة مروراً بجذعها حتى رأسها ، ويتجه بعد ذلك إلى الشاب والفتاة الموجودين في الخلفية لتصعد الرؤية إلى أعلى فيوقفها خط رأسى آخر ، وهو صندوق الساعة الموجود بأعلى اللوحة ويتحرك الخط ليصل إلى الكتلة اللونية الزرقاء التي تسلمنا مرة ثانية لرأس الفتاة الجالسة أعلى الهيكل. ولو بدأنا بنقطة الانطلاق من الشاب والفتاة الجالسين بجوار الهيكل فإن الحركة تسير في نفس المسارات مما يؤكد على ترابط عناصر العمل وقوته التشكيلية.

٢- وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفنى بالركة والرشاقة والانسيابية التى تعتمد على الخطوط اللينة والتي تظهر فى أشخاصه وحركتها ، كما يتميز العمل أيضاً بتعامد الخطوط الرأسية المتمثلة فى الهيكل والصندوق المستطيل الذى يحتوى على ساعة والكتلة اللونية الزرقاء المستطيلة الموازية له، وذلك على خط الأفق الذى يقسم مساحة اللوحة إلى مساحتين بنسبة ٣:١ تقريباً فى امتداده العرضى فأحدث ترابطاً عن طريق تداخل مساحتي اللوحة السفلى والعلوى. هذا بالإضافة إلى الخطوط المائلة التى تعطى إحساساً بالبعد والعمق ، والخطوط المنحنية فى جسم المرأة الذى يبعث فى نفس الفنان قيماً جمالياً.

وبالنسبة للمساحات فى العمل الفنى فهى متنوعة ومتراطة تتميز بالتداخل والتراكب بما يعطى إحاءاً بالأبعاد فى اللوحة من خلال تنظيم هذه المساحات. أما الألوان فتميز العمل الفنى بمجموعة لونية متقاربة كالبنى، والأسود، والأصفر، والبرتقالى، إلى جانب اللون الأزرق، والأخضر بعض الأجزاء فى تكيف لا يشعرنا بالتناقض بين هاتين المجموعتين.

وتتسم اللوحة بالإضاءة المنتشرة فى معظم أرجائها غير محددة المصدر وقد عمد الفنان على تركيز الإضاءة بخلفية الأشكال لتحقيق المنظور الفراغى ، والإضاءة القائمة فى الأشخاص لتحقيق البعد الدرامى بما يتفق ومضمون العمل.

وبالنسبة للملمس فيتحقق داخل العمل من خلال الحركة في ملمس السطح القائم على وحدات زخرفية من حروف الكتابة ، بالإضافة إلى الطلاء الثقيل لألوان الزيت، وتقاطع اللمسات اللونية الطولية والأفقية.

٣- القيم التشكيلية داخل العمل الفني:

تتحقق القيم التشكيلية في هذا العمل من خلال جو خاص يسيطر على اللوحة بما يؤدي إلى الوحدة الفنية من خلال الأشكال المميزة بأسلوب التنفيذ، والذي يعتمد على ليونة الخطوط ورشاقة الاجسام وتوزيع الألوان التي تحقق نوعاً من التجانس بين هذه العناصر الموزعة بما يؤدي إلى الشعور بالإيقاع من خلال ترديد هذه الأشكال.

يتحقق الاتزان داخل العمل الفني من خلال اعتماد الفنان على توزيع مفرداته التشكيلية من خلال الخطوط الرأسية والأفقية، ويتحقق التناسب من خلال تناسب عناصر التكوين مع مساحة العمل الفني بالإضافة إلى لجوء الفنان للمبالغة في نسب أشخاصه ومفرداته التشكيلية بغرض التأكيد على فكرة ومضمون العمل الفني.

أما الترابط في العمل الفني فيتحقق من خلال التكامل بين الألوان المختلفة، والمساحة والحجم، والفراغ، بالإضافة إلى ارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية والخط الأفقي الذي يقسم اللوحة إلى مساحتين بنسبة ٣:١ تقريباً، كما أن السيادة في العمل الفني تتحقق من خلال توزيعها على أجزاء العمل الفني المختلفة حيث لا نجد سيطرة لشكل على آخر بل تتوزع الأهمية عليهم جميعاً ، بالإضافة إلى وجود مركزين للجاذبية يتمثل في الفتاة الجالسة أعلى الهيكل الذي يشبه المسلة الناقصة ، والمركز الثاني عند الشاب والفتاة الجالسين بجوار الهيكل أسفل اللوحة.

كما يتميز العمل الفني ببعض القيم اللونية كالتوافق، والتكامل بين اللون البرتقالي واللون الأزرق، والإيقاع اللوني من خلال ترديد المساحات اللونية في أرجاء اللوحة، والمنظور اللوني من خلال اتجاه الألوان من القائمة في الأشكال الرئيسية إلى الألوان الفاتحة في الخلفية التي تبدو فيها الأشكال سابحة في الفضاء.

مما سبق: يتضح أن التحول الكبير الذي طرأ على الأسلوب الفني للفنان "حامد ندا" يتمثل في التخلي عن زوايا الرؤية المنظورية، وعن حالة الخمول والبلادة التي ميزت عناصره في الفترة الأولى، وأصبحت لوحاته ثنائية الأبعاد وتحررت عناصره من أثر المغناطيسية الأرضية فحلقت في فضاء اللوحات بحيوية، وتداعت في وجدانه عوامل عديدة في هذه المرحلة منها إحساسه بحرية الإنسان المصري الذي حررته الثورة من قيوده ومشاعره نحو الذات القومية وعطائها الفرعوني والأفريقي، والإسلامي والشعبي، وتقديره لفطرة فنون الأطفال وطاقتهم التعبيرية المتحررة.

وقد كان الفنان "حامد ندا" المحرك لزملائه من أعضاء جماعة الفن المعاصر، ليعايشوا الطبقات المطحونة من الشعب المصرى بحى السيدة زينب حيث كان يقيم، شاهدوا معه، وعبروا عن حلقات الذكر، وحضرات الزار والمجاذيب. كان يعيش عالماً هيمنت عليه الميتافيزيقا، وتدرجياً زحفت على لوحاته رموزه الشعبية -كالديك المتأهب للصياح لا ينقطع، وقططاً زاحفة تارة ومتربصة تارة أخرى، وأباجورة الإضاءة الحديثة، وساعات البندول الكبيرة.

أما أحوال البشر فى لوحاته فهي متقلبة جانبية كالسيلويت، تنتفخ وتستدق أطرافها وأعضائها بصور غير متوقعة، وتلتف وتتقوس بعكس قوانين التشريح، قدرية، مأساوية، ساخرة، وضائعة، سواء كانوا فى فضاء غامض أو صحراء شاسعة أو نسوة عفيفات وأخريات ساقطات متبجحات الشهوة. أجواء مفرغة الهواء محررة من الجاذبية تطفوا فيها الكائنات والمخلوقات من مسقط رؤية ومسافات متباينة، كأنها مسودات أحلام كابوسييه.

(www.modernartmuseum.gov.eg/artists.asp)

من خلال التحليل الفنى للأعمال الفنية الثلاثة السابقة يمكن أن نستخلص السمات التشكيلية المميزة والتي أدت إلى تطور الأسلوب الفنى للفنان حامد ندا فى الجدول الآتى:

جدول (٣)

يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان حامد ندا
وأثرها على تطور الأداء الفني لديه

الفنان حامد ندا			تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "أوبريت السلام"	التحليل الفني للوحة "الفجر"	التحليل الفني للوحة "ونام"	السمات التشكيلية المميزة
- لوحة "أوبريت السلام" ٨٥×١٢٣ سم ألوان زيت على سوليتكس .	- لوحة " الفجر " ٧٠×١٠٠ سم ألوان اكريليك وزيت على كرتون ١٩٥٨ م .	- لوحة " ونام " ٣٥×٢٥ سم ، حبر شينى ملون على ورق ، ١٩٤٨ م .	أولاً: الموضوع وبيانات العمل.
- وضوح المضمون التعبيرى ذى الرؤية المتميزة فى التعبير عن فكرة الموضوع وهو السلام ، ويتوازى الشكل الجمالى مع المضمون التعبيرى ، فالفنان يعبر عن حدث تاريخى يدعو فيه العالم كله إلى السلام برؤيا ذاتية خاصة به . - يتميز العمل بوجود بعض الرموز والمفردات التشكيلية المستوحاة من البيئة الشعبية والفن المصرى القديم ، كالديك ، والمصباح الكهربائى ، وصندوق الساعة ، والبوق ، إلى جانب ظهور استخدام حروف الكتابة لشغل الفراغ وحل مساحة التكوين .	- وضوح المضمون التعبيرى الرمزى فى تناول فكرة الموضوع ، ويتوازى المضمون مع الشكل ، حيث استعان الفنان بأحد الرموز الشعبية (الديك) ، والرمزية اللونية المستلهمة من الفن المصرى القديم فى نقل المعنى إلى المشاهد . - يتميز العمل بظهور رموز جديد للفنان وهو " الديك " . - يتميز العمل بتأثر الفنان بالفن المصرى القديم من حيث الشكل واللون ونستطيع أن نرى ذلك فى الامتداد الطبيعى للرسوم الحائطية الفرعونية بألوانها وحركاتها الجانبية . - البحث عن الشخصية المصرية من خلال الموروث الحضارى .	- وضوح المضمون التعبيرى فى تناول فكرة الموضوع ، ويتوازى المضمون مع الشكل حيث يستخدم الفنان الرموز المستمدة من البيئة الشعبية والشخصيات الميثولوجية فى نقل المعنى إلى المشاهد ، وهو أن الأشخاص يعيشون فى ونام وسلام فيما بينهم رغم ما يعانون من حرمان وفقر وجوع وقسوة الاستعمار . - يتميز العمل بوجود مجموعة من الرموز المستمدة من البيئة الشعبية والتي استمرت معه فى معظم أعماله بعد ذلك ، كالقباب والزير والكرسى المتهالك ورسوم العصافير والأكف وبعض الزواحف كالسحالى .	ثانياً : المضمون ومنابع الرؤية الفنية .

الفنان حامد ندا			تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "أوبريت السلام"	التحليل الفني للوحة "الفجر"	التحليل الفني للوحة "ونام"	السمات التشكيلية المميزة
<p>- التأثير بالأسطورة الشعبية والروح المصرية القديمة من حيث الشكل واللون .</p> <p>- يتميز العمل بالمسحة السريالية التي اتسم بها منذ البداية .</p> <p>- اتجاه الفنان في هذا العمل اتجاه تعبيرى رمزى ذى نزعة سريالية .</p>	<p>- تأثر الفنان في هذا العمل ببعض المذاهب الحديثة والتي تتسم بالرؤية الخيالية والبحث عن ذات الفنان من أحاسيس كالتعبيرية والرمزية والسريالية</p> <p>- اتجاه الفنان في هذا العمل أكثر تحملاً ومبالغة فى التعبير عن الشكل الآدمى حتى أصبح للشكل والعمل عنده سمات مميزة ، حيث أنه اتجاه تعبيرى رمزى ذى نزعة سريالية .</p>	<p>- التأثير بالتصوير المصرى القديم فى عناية الفنان بتحديد أشكاله وعناصره بالخط الأسود القوى .</p> <p>- التأثير بالموضوعات ومظاهر البيئة الشعبية من عادات وتقاليد ، وهذا يرجع إلى نشأة الفنان حامد ندا الدينية والثقافية .</p> <p>- اتجاه الفنان فى هذا العمل اتجاه تعبيرى رمزى ذو مسحة سريالية .</p>	
<p>- يتميز أسلوب الفنان بالفردة فى استخدامه لعناصره وأشخاصه المستمدة من رموز شعبية ومصرية قديمة وإفريقية فى اندماج جمالى متوازن ، إلى جانب استخدام حروف الكلمات العربية لحل مشكلة الفراغ ومساحة التكوين .</p> <p>- يتميز العمل بتطور أداء الفنان حيث ازدادت معالجته التقنية للون ثراء وفى ضربات الفرشاة ، كما نرى الفنان يعاود العناية بتجسيم شخصه وذلك عن طريق تنعيم الدرجات اللونية وليس عن طريق الظل والنور .</p>	<p>- يتميز أسلوب الفنان بالتسطيح فى رسم أشكاله ورسومه متأثراً بالتصوير المصرى القديم .</p> <p>- التبسيط والتلخيص ولمسات الألوان التى تشبه الألوان المصرية القديمة .</p> <p>- يظهر التطور الواضح فى الشكل الآدمى حتى أصبح للشكل والعمل الفني سمات مميزة ، وأصبحت أشخاصه أميل للحركة والنشاط والرشاقة ، كما يظهر تطور أسلوب الفنان أيضاً فى التخلي عن الخط الأفقى ، فتظهر الأشكال كأنها سابحة فى الفضاء .</p>	<p>- يتميز أسلوب الفنان بالفردة فى استخدامه لرموزه وعناصره الشعبية والمستمدة من البيئة والواقع الاجتماعى ، حيث يعرض فى أسلوب تعبيرى يتسم بالرمزية عن قسوة الفقر والاستعمار والحرمان التى عانى منها الشعب المصرى .</p> <p>- يتميز العمل باستخدام خامة الحبر الشينى الملون (كخامة غير تقليدية) بتقنية تداخل الألوان فى الجزء الواحد ، كما تتداخل فى الكل مما يشعرنا بثراء اللون ، وخشونة السطح الناتجة عن وضوح اتجاهات ضربات الفرشاة .</p>	<p>ثالثاً : أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية .</p>

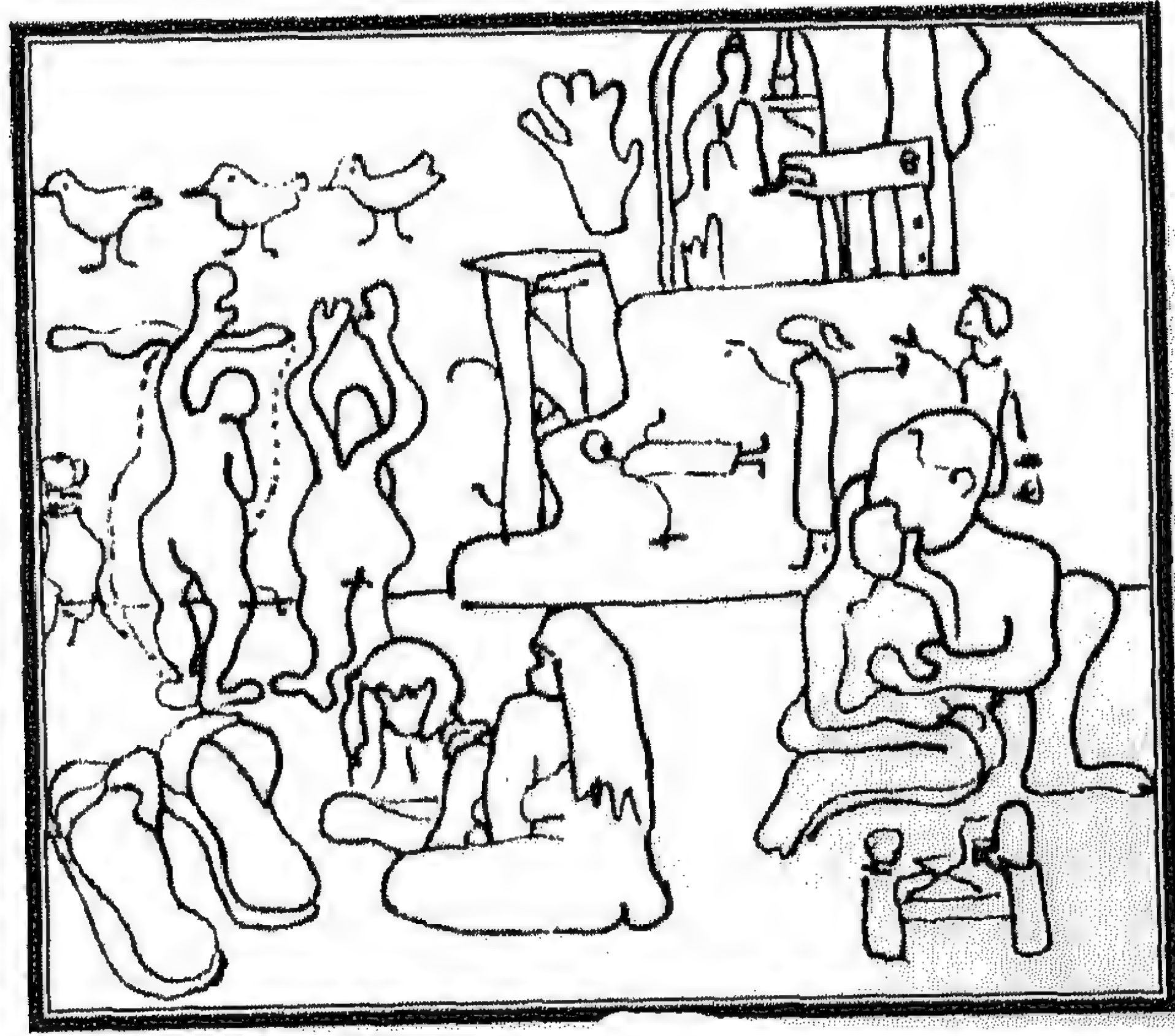
الفنان حامد ندا			تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "أوبريت السلام"	التحليل الفني للوحة "الفجر"	التحليل الفني للوحة "وئام"	السمات التشكيلية المميزة
<ul style="list-style-type: none"> - يتميز العمل باستخدام خامسة ألوان الزيت بتقنية التداخل بين المساحات اللونية ، وتظهر ضربات الفرشاة واتجاهاتها بوضوح. 	<ul style="list-style-type: none"> - يتميز العمل باستخدام خامتى ألوان الزيت والأكريليك بتقنية خاصة تعطى حس تأثير ألوان الجواش والحبر والشمع فى إيقاعات لونية قليلة البهجة . -الجرأة فى تلوين الأشكال بالألوان الصريحة . 		
<ul style="list-style-type: none"> - يتميز التكوين فى العمل بالجميع بين التكوين المائل والتكوين الهرمى والذى يؤكد على الصراع والتوتر الدرامى وديناميكية العمل . - يتميز العمل بتحقيق الشعور بالحركة الإيهامية الناتجة عن اتجاهات خطوط العناصر داخل التكوين . - يتميز العمل بالرقعة والرشاق والانسيابية التى تعتمد على الخطوط المنحنية . - يتميز العمل بالاحساس للبعد والعمق الناتج عن الخطوط المائلة . - يتميز العمل بالمساحات المتنوعة المترابطة والتى تتسم بالتداخل والتراكب . 	<ul style="list-style-type: none"> - يتميز التكوين داخل عمل بالسقوط والوقار والعظمة الناتجة عن الجمع بين التكوينين المائل والرأسى . - يتميز العمل بتحقيق الشعور بالحركة الإيهامية من خلال اتجاهات العناصر داخل التكوين عن طريق الاتجاهات الرأسية لتحقيق الحركة الصاعدة والاتجاهات المائلة . - يتميز العمل بالخطوط اللينة وسيطرة الخطوط المنحنية التى تحقق الانسيابية. - يتميز العمل بالمساحات البسيطة والواضحة المتنوعة المترابطة . - يتميز العمل بالألوان القريبة من الألوان المصرية القديمة كاللون البنى المحمر واللون الأزرق بدرجاته واللون الأبيض الكثيف . 	<ul style="list-style-type: none"> - يتميز التكوين فى العمل بالارتباك وعدم الاستقرار الناتج عن استخدام التكوين العشوائى . - يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية داخل التكوين من خلال الاتجاهات المستقيمة الرئيسية ، والمستقيمة المائلة ، والاتجاهات الغير منتظمة على أساس اتجاهات العناصر المنحنية . - يتميز العمل بالخطوط اللينة وسيطرة الخطوط المنحنية على عناصر التكوين. - يتميز العمل بعناية الفنان بالتجسيم فى أشكاله حتى أصبحت كالتماثيل الحجرية . -العناية بإظهار المنظور (البعد الثالث) من خلال توزيع الإضاءة خلف السيدة والرجل العاريين . 	<p>رابعاً- العلاقات والقيم التشكيلية .</p>

الفنان حامد ندا			تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "أوبريت السلام"	التحليل الفني للوحة "الفجر"	التحليل الفني للوحة "وئام"	السمات التشكيلية المميزة
<p>- يتميز العمل بوجود مجموعة لونية مقاربة كالبنى والأسود والأصفر والبرتقالي ، إلى جانب اللون الأزرق والأخضر فى تكيف بما لا يشعرنا بالتناقض بين هاتين المجموعتين .</p> <p>- يتميز العمل بالإضاءة المنتشرة فى معظم أرجاءه ، مع تركيزها بالخلفية للتأكيد على المنظور الفراغى ، والإضاءة القائمة فى الأشخاص لتحقيق البعد الدرامى .</p> <p>- يظهر التأكيد على الحركة فى ملمس السطح القائم على وحدات زخرفية من حروف الكتابة ، والطلاء الثقيل لألوان الزيت ، وتقاطع اللمس الطولية بالأفقية .</p> <p>- يتميز العمل بالوحدة الفنية الناتجة عن أسلوب التنفيذ الذى يعتمد على ليونة الخطوط ورشاقة الأجسام وتوزيع الألوان بما يحقق نوعاً من التجانس بين هذه العناصر الموزعة.</p>	<p>- يظهر تأكيد الفنان على اللمسات اللونية الثقيلة (غير المذكورة) بما يحقق خشونة ملمس سطح العمل الفني والذى يذكرنا بالطلاءات المصرية القديمة المتساقطة من على الجدران .</p> <p>- عناية الفنان بالفراغ والذى أصبح فى نفس أهمية الشكل .</p> <p>- الإهمال فى رسم المنظور .</p> <p>- يتميز العمل بالوحدة الناتجة عن توزيع اللون الأبيض الكثيف بدرجاته فى أرجاء اللوحة ، وتؤكد هذه الوحدة من سيطرة الأسلوب اللونى المستخدم فى توزيع الألوان .</p> <p>- يتميز العمل بالإيقاع المتنوع الذى يظهر من ترديد الألوان فى معظم أجزاء العمل .</p> <p>- يتميز العمل بتحقيق الاتزان من خلال اتجاهات الخطوط المائلة لعنصر الديك المضادة لاتجاهات الخطوط المائلة لعنصر الفتاة .</p>	<p>- يتميز العمل بالبساطة والوضوح فى المساحات المتنوعة المترابطة .</p> <p>- يغلب على العمل اللون الرمادى المزرق والأصفر بدرجاته والبنى والأسود .</p> <p>- يتميز العمل بتوزيع الإضاءة فى أرجاء اللوحة .</p> <p>- تأكيد الفنان على تقاطع اللمسات الطولية والعرضية للإحساس بالتوتر المتماسك وخشونة السطح ، والذى يتوازى مع مضمون العمل .</p> <p>- تحقيق الوحدة من خلال توزيع اللون الأصفر بدرجاته فى أجزاء اللوحة وسيطرة أسلوب واحد فى التلوين وانتقاء عناصر ورموز شعبية من بيئة واحدة .</p> <p>- يتميز العمل بالإيقاع الناتج عن طريق ترديد أشخاصه داخل اللوحة مع العناصر الأخرى وتكرارها .</p> <p>- يتميز العمل بتحقيق الاتزان من خلال توزيع الأشكال والرموز بطريقة متعادلة فى أرجاء اللوحة ، وعدم التماثل بين الخطوط المستقيمة والمنحنية .</p>	

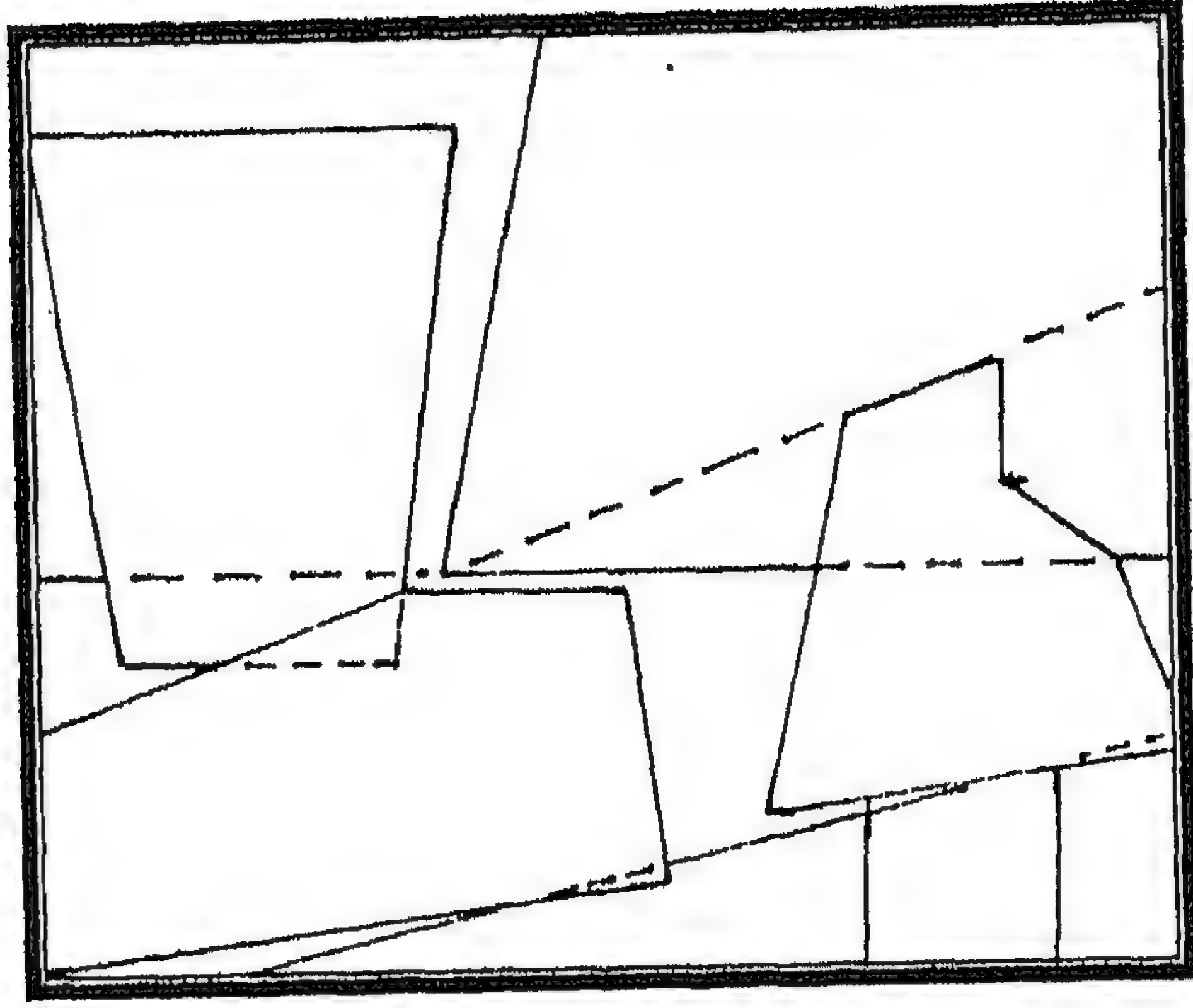
الفنان حامد ندا			تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "أوبريت السلام"	التحليل الفني للوحة "الفجر"	التحليل الفني للوحة "ونام"	السمات التشكيلية المميزة
<p>بما يؤدي إلى الشعور بالايقاع من خلال ترديد هذه الأشكال .</p> <p>- يتميز العمل بالانتران الناشئ عن توزيع الفنان لمفرداته التشكيلية من خلال الخطوط الرأسية والأفقية.</p> <p>- يتميز بالتناسب والترابط الناتج عن التكامل بين الألوان المختلفة والحجم والفراغ ، وارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية .</p> <p>- يتميز العمل بالسيادة التي تتوزع على أجزاء العمل الفني المختلفة حيث لانجد سيطرة لشكل على آخر بل تتوزع الأهمية عليهم جميعاً .</p> <p>- يتميز العمل الفني ببعض القيم اللونية كالتوافق اللوني والتكامل بين اللون البرتقالي واللون الأزرق والايقاع اللوني من ترديد الألوان والمنظور اللوني ، بالإضافة إلى ترابط التكوين ككل .</p>	<p>- يتحقق التناسب داخل العمل من خلال المبالغة والتخيير في نسب الفتاة مع التركيز على استطالة الأعضاء الأخرى .</p> <p>- يتميز العمل بالترابط الناشئ عن التكامل بين الألوان المختلفة والحجم والفراغ والمساحة .</p> <p>- تتحقق السيادة في العمل من خلال احتلال الشكل الرئيسي وخلفيته اللونية الجانب الأكبر من الأهمية .</p> <p>- يتميز العمل بالانسيابية الناتجة عن الخطوط المنحنية.</p> <p>- يتضح بالعمل بعض القيم اللونية كالاتزان اللوني والتباين اللوني والإيقاع اللوني والقوة اللونية .</p>	<p>- تحقيق التناسب من خلال تناسب عناصر التكوين مع مساحة العمل الفني بالإضافة إلى لجوء الفنان إلى المبالغة في رسم الأشخاص للتأكيد على مضمون العمل .</p> <p>- تميز العمل بالترابط من خلال ارتباط الاتجاهات المستقيمة بالاتجاهات المنحنية ، والاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية ، وتباين الدرجات اللونية للمساحات .</p> <p>- يتميز العمل بتوزيع السيادة على أجزاء العمل ككل .</p> <p>- يتميز العمل ببعض القيم الخطية كالعق الناتج عن اتجاهات الخطوط المائلة حتى خط الأفق ، والحيوية الناتجة عن الخطوط المنحنية في رسم الأشكال .</p> <p>- يتميز العمل ببعض القيم اللونية كالتوافق ، والتوازن ، والتباين ، والإيقاع ، والمنظور اللوني ، بالإضافة إلى تماسك وترابط التكوين ككل .</p>	



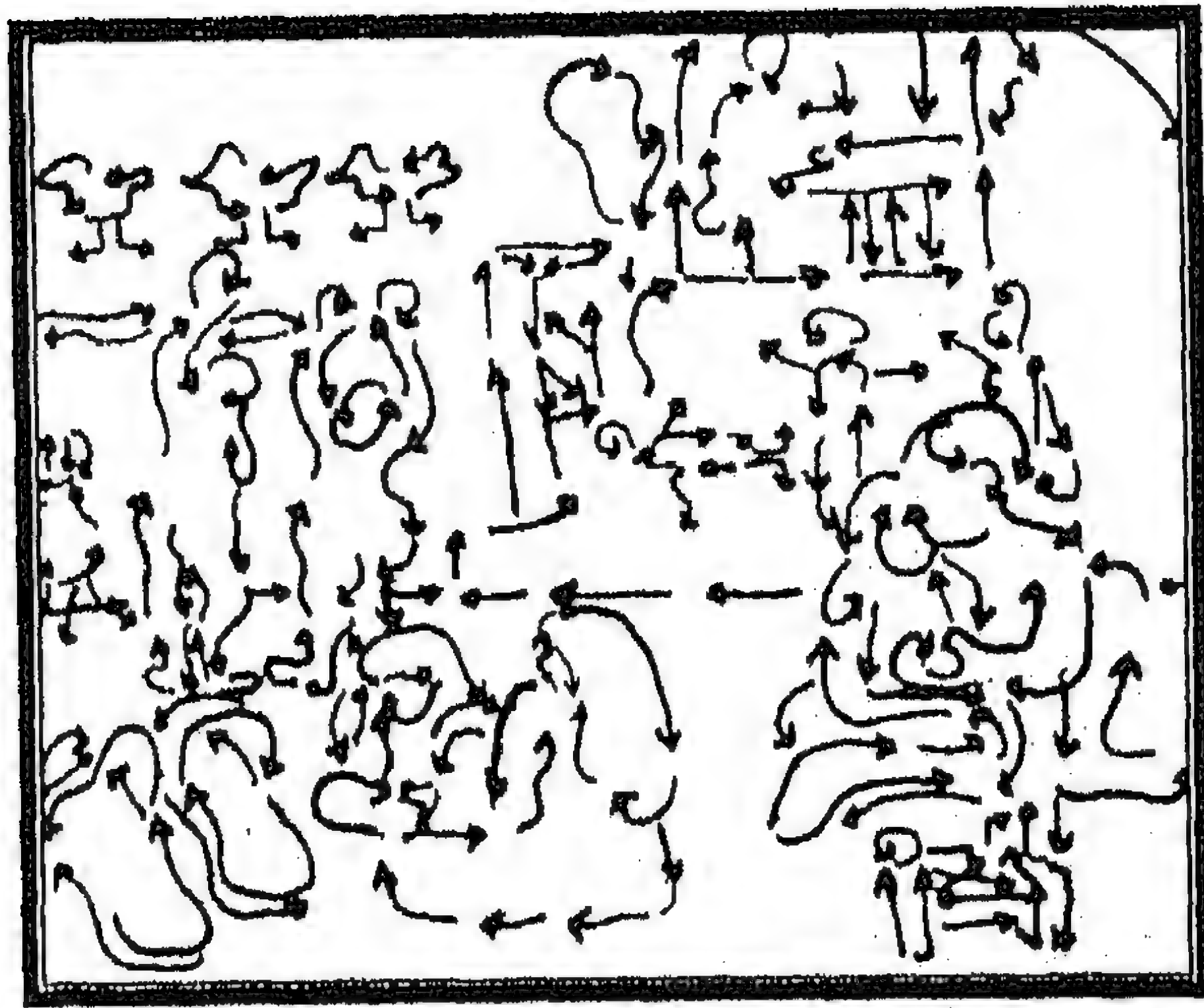
شكل (٢٣٢) لوحة "وئام" للفنان حامد ندا



شكل (٢٣٣) تحليل خطي للعمل الفني السابق
(اعداد الباحث)



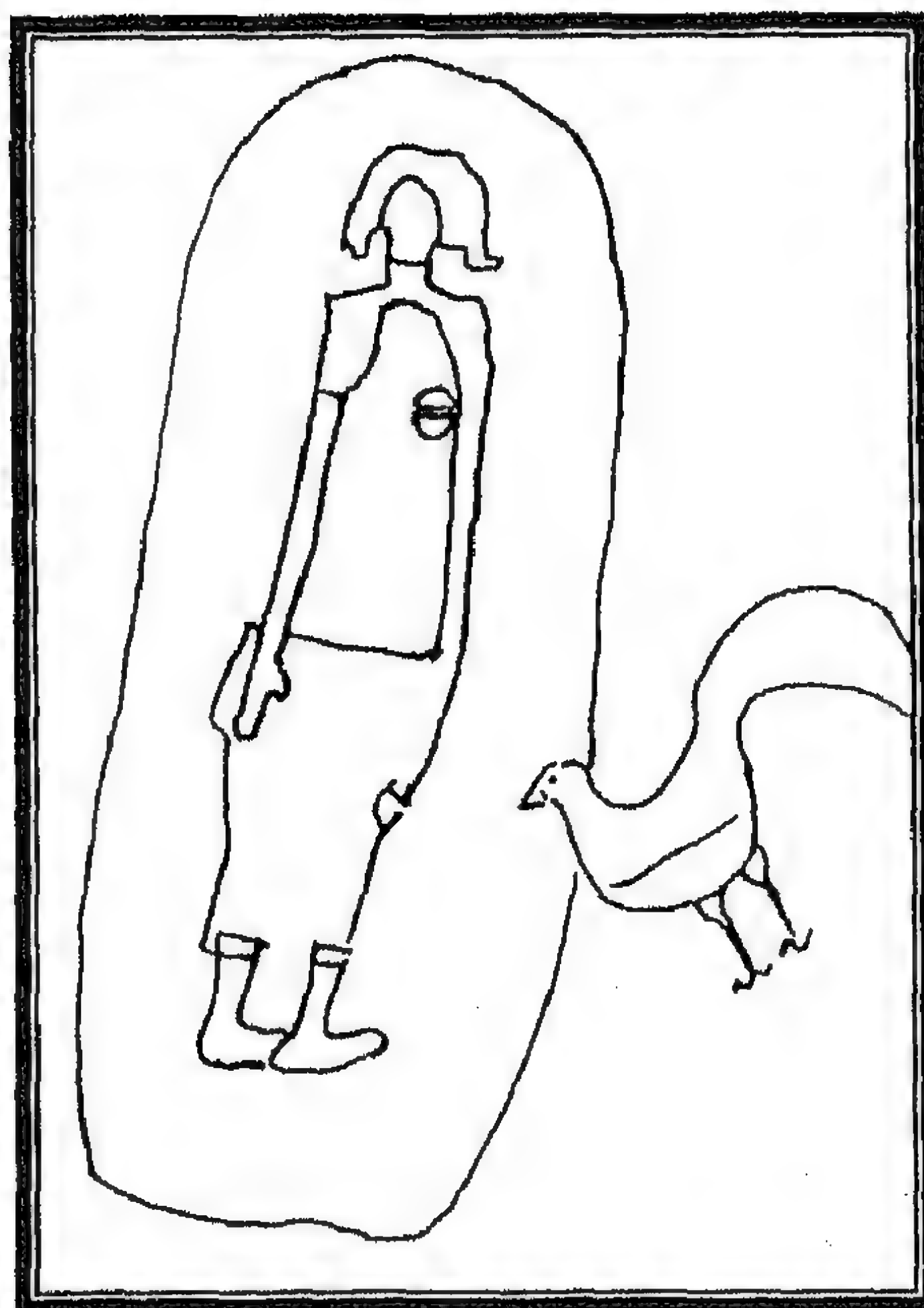
شكل (٢٣٤) تحليل خطي يوضح التكوين العشوائي
للوحة " وئام " (اعداد الباحث)



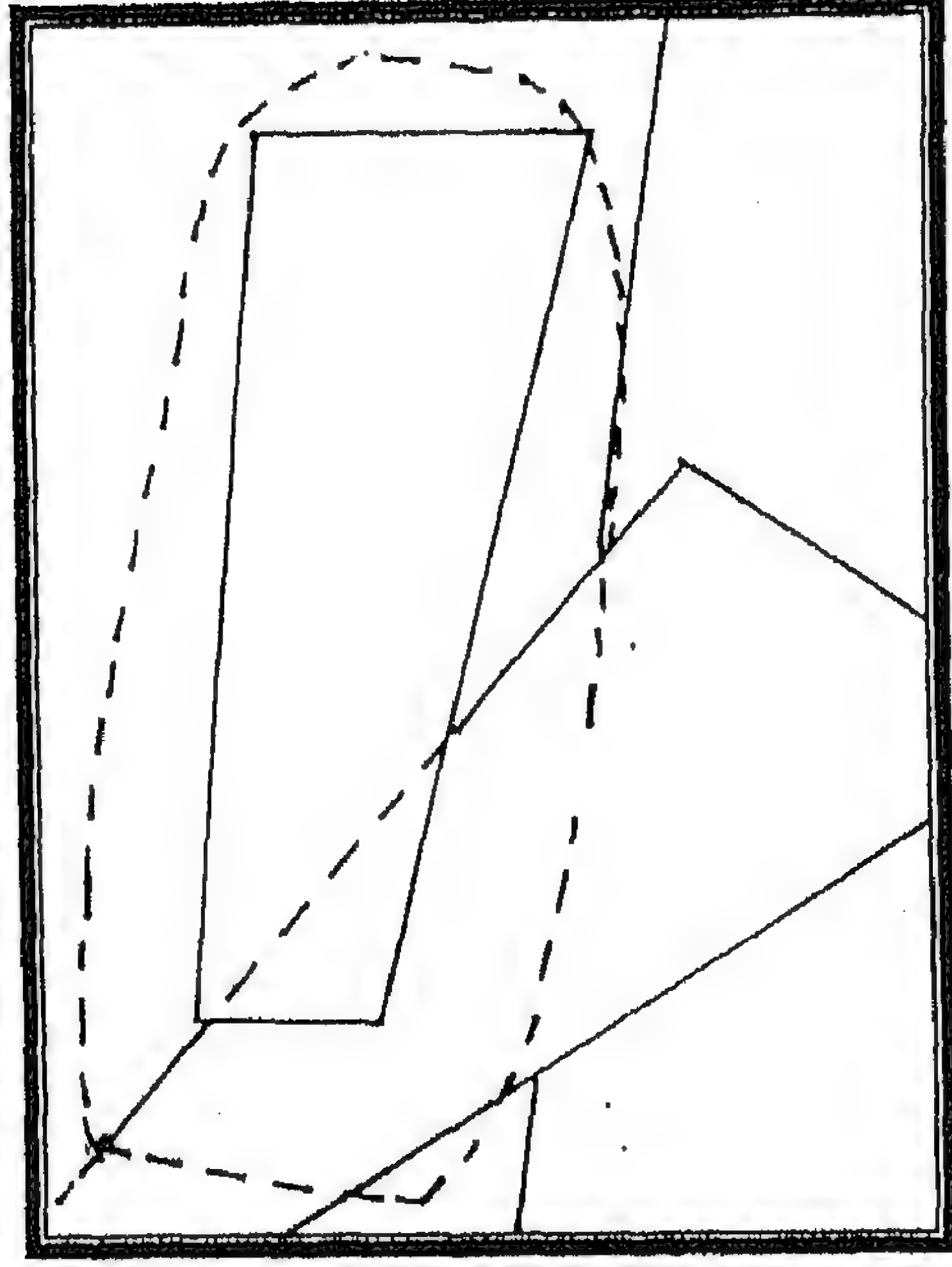
شكل (٢٣٥) تحليل اتجاه حركة الخطوط
للعمل الفني السابق (اعداد الباحث)



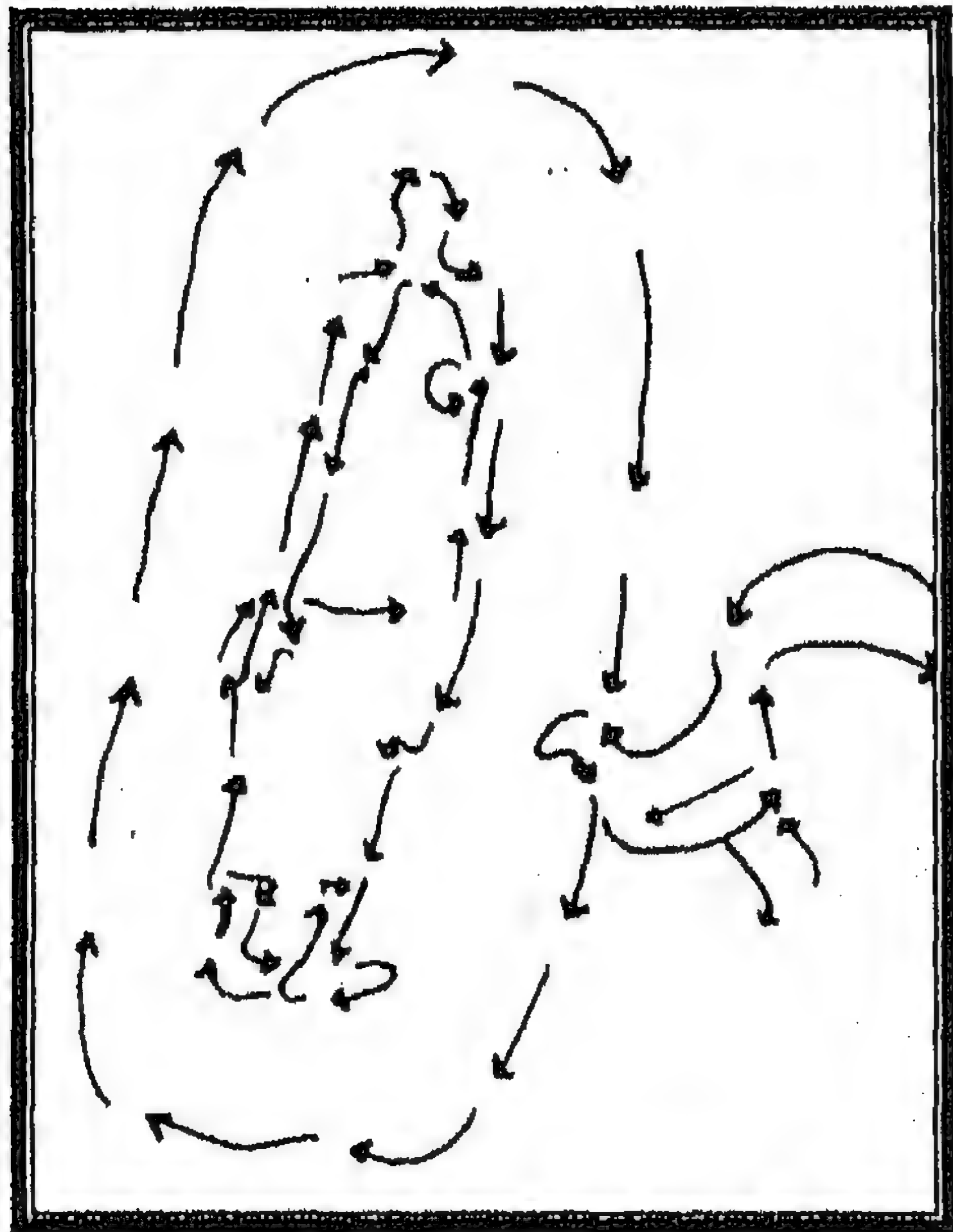
شكل (٢٣٦) لوحة "الفجر" للفنان حامد ندا



شكل (٢٣٧) تحليل خطي للعمل الفني السابق
(اعداد الباحث)



شكل (٢٣٨) تحليل خطى يوضح التكوين
المستخدم للوحة " الفجر " (اعداد الباحث)

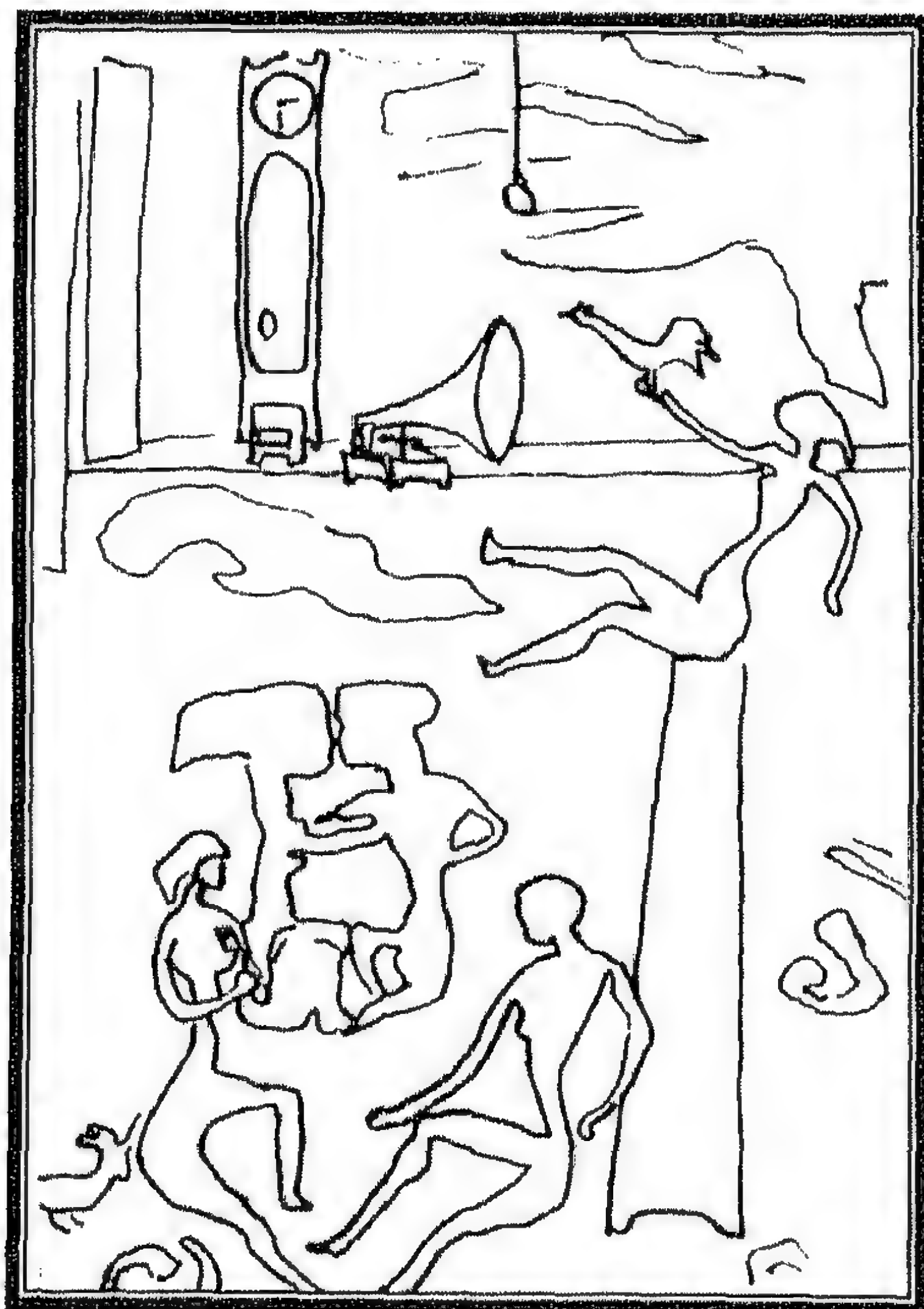


شكل (٢٣٩) تحليل اتجاه حركة الخطوط



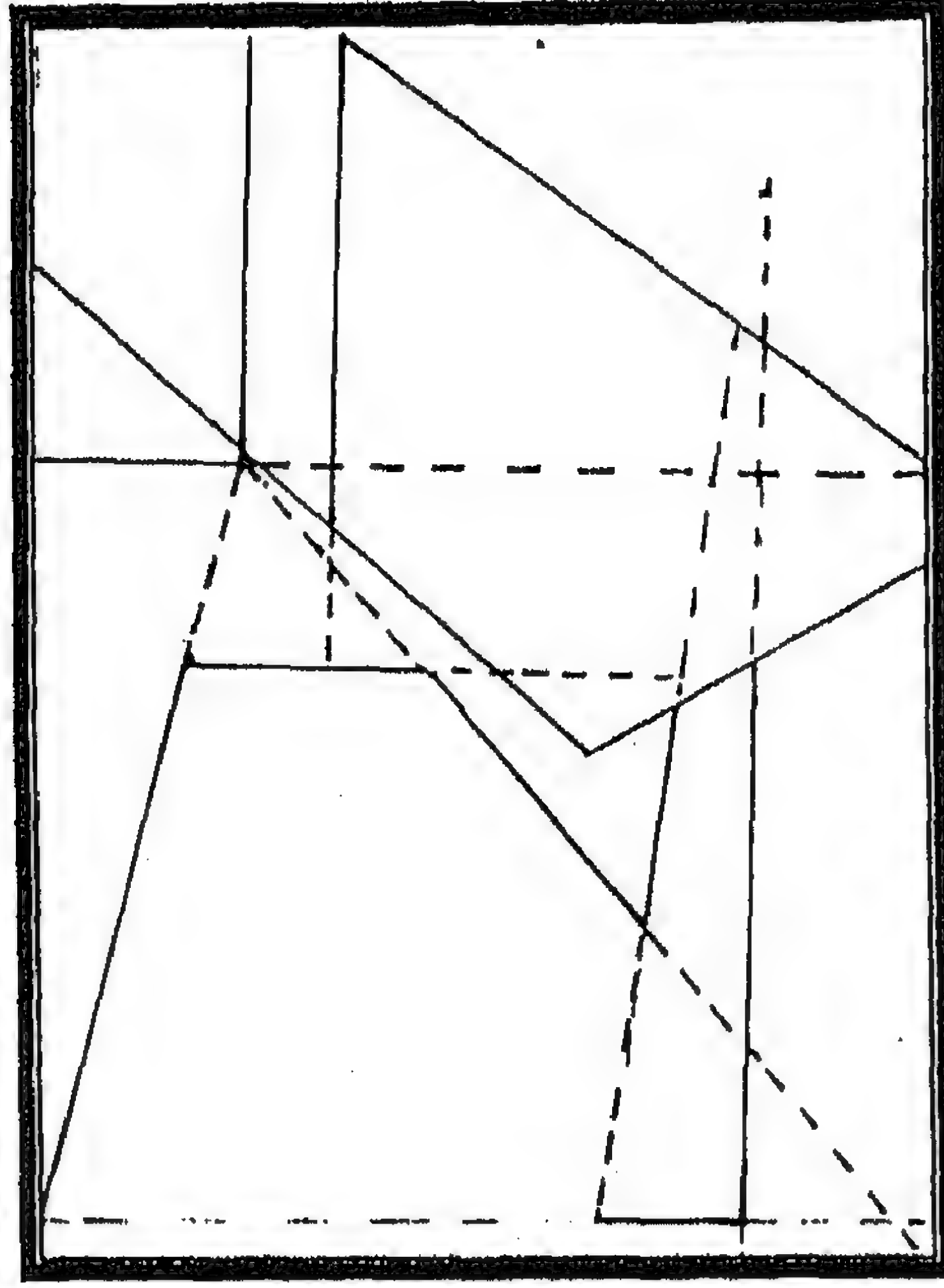
شكل (٢٤٠) لوحة " اوبريت السلام " للفنان

حامد ندا

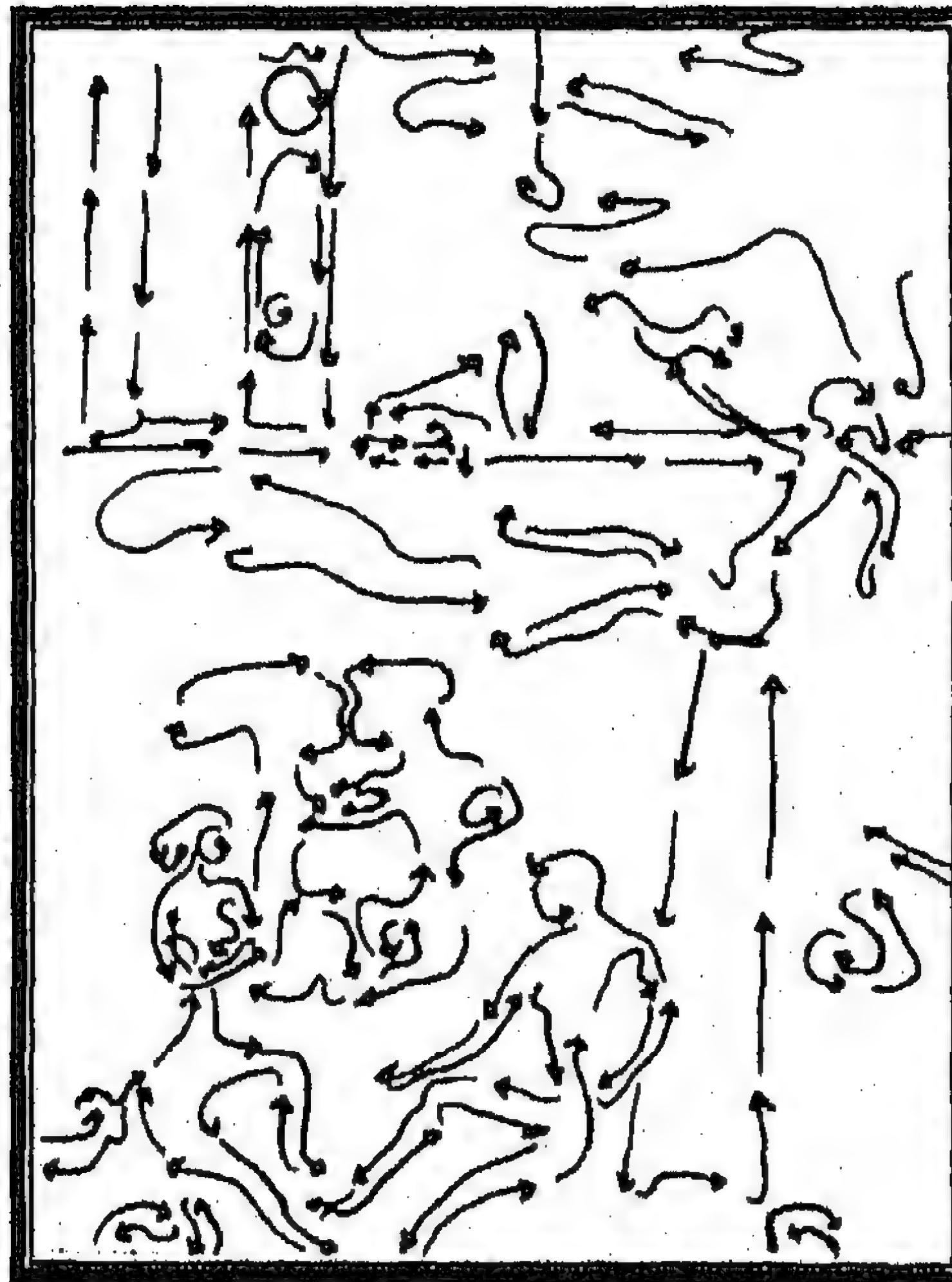


شكل (٢٤١) تحليل خطي للعمل الفني السابق

(اعداد الباحث)



شكل (٢٤٢) تحليل خطي يوضح التكوين المستخدم
للوحة "أوبريت السلام" (اعداد الباحث)



شكل (٢٤٣) تحليل اتجاه حركة الخطوط
للعمل الفني السابق (اعداد الباحث)

الفنان: عبد الهادى الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦م)

ولد الفنان عبد الهادى الجزار فى حي القبارى بالاسكندرية فى مارس عام ١٩٢٥ ثم انتقل إلى القاهرة ليعيش فى حي السيدة زينب .

فاز الجزار بأول مسابقة فنية فى عام ١٩٤٢م وهو ما يزال طالباً بالثانوى ونال الجائزة الأولى. وعندما أتم دراسته الثانوية التحق بكلية الطب ومكث فيها ستة أشهر ثم هجرها إلى كلية الفنون الجميلة لحبه للفن، والتي تخرج فيها فى عام ١٩٥٠ م بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف، وعين معيداً بقسم التصوير، وظل يعمل بالتدريس حتى شغل منصب أستاذ مساعد لفن التصوير الزيتى، وفى ٧ مارس عام ١٩٦٦ فجع المجتمع الفني بوفاته أثر عملية جراحية فاشله وهو فى بداية الأربعينيات من عمره وفى ذروة إنتاجه الإبداعي.

ولقد تميزت أعمال الفنان عبد الهادى الجزار بالأصالة حتى أنه لا يخلو حديث ذكر فيه الجزار وأعماله إلا وكانت صفة الأصالة تلاحق اسمه تلك الأصالة التي يمكن الاستدلال عليها من المفردات التعبيرية والرمزية شديدة الخصوصية والتي تحتشد بها لوحاته الفنية، بحيث إنها تشير إلى خصوصية واستقلالية وتميز روح الجزار نفسه؛ وفى نفس الوقت تتقاطع مع رمزية وتعبيرية الوجدان الشعبية أو اللاشعور المصرى، بحيث تعبر وتكشف عن توحيد ضمير الفنان الذاتى مع الضمير الشعبى؛ بالإضافة إلى تعبيره عن ذلك بلغة فنية صادقة وجميلة ومبتكرة، وهذه الأصالة التي اتسمت بها أعماله ترجع لانتمائه الأصولى إلى الوجدان المصرى؛ ونشأته بالأحياء الشعبية المصرية القديمة والأصيلة؛ فقضى طفولته وشبابه وسط التقاليد الدينية والشعبية المترسبة فى أعماق سكان هذه الأحياء.

جدير بالذكر: أن هذه النشأة الدينية والشعبية هي التي غذت ذاكرته خصوصاً البصرية ليصور مفردات ظاهرياتها وسلوكياتها المتنوعة والأسطورية.. ويحشد الكثير من الصور والتصاویر متناصلة الدلالات والإيحاءات، حتى يجعلك تحس مع تواردها باطراد وكثافة فى لوحاته، وكانت من أصالة الوجود والتمكن فى روحه بحيث لا يستطيع الإفلات منها حتى لو أراد وهذا ما ظهر جلياً فى لوحاته طوال مسيرته الفنية.

لقد شاهد الفنان عبد الهادى الجزار العادات المتأصلة بين أبناء الطبقة الفقيرة، وتعرف الأشخاص الذين يمارسون الشعوذة فى الموالد والأفراح والزار، علم ساحراً محملاً بتقاليد متوارثة منذ مئات السنين، وشاهد نماذج بشرية تحاصرها الخرافات، وظهرت مواهبه الفنية وهو على أبواب مرحلة المراهقة.

المراحل الفنية التي مر بها الفنان "عبد الهادي الجزار":

لقد مر الفنان "عبد الهادي الجزار" بعدة مراحل فنية تجلت فيها قدرته على التعبير بعمق عن الشخصية المصرية الصميمة وما تطويه داخلها من أصالة.

فهناك مرحلة القواقع ثم مرحلة الأساطير الشعبية ثم مرحلة التجريد ثم مرحلة الفضاء، وقد قام الباحث بتقسيم هذه المراحل إلى مرحلتين رئيسيتين، وذلك نظراً لأن مرحلة القواقع تعد مرحلة فكرية أكثر منها فنية؛ ولم تتيح للجزار فرصة تجريبه في الأشكال كما اتيح له فيما بعد عندما وجد نفسه داخل العالم الهامش للطبقات الدنيا في المجتمع المصري، وهما كالأتي:

— المرحلة الأولى من (١٩٤٨ - ١٩٥٨م) وهي مرحلة القواقع، والحياة الشعبية وأساطيرها، أو بمعنى آخر ارهاصات اللاشعور الجمعي وسيرك الحياة الباطنية للمجتمع، وقد تميزت هذه المرحلة بأنها سريالية ذات نزعة ميتافيزيقية شعبية محملة بشحنة رومانتيكية.

— والمرحلة الثانية من (١٩٥٨ - ١٩٦٦م) وهي مرحلة الإنسان والميكانيكا، والعلوم الحديثة والفضاء أو بمعنى آخر خربشة في سطح الفضاء والموروث يرتدى مستقبلة الآلى، وقد تميزت هذه المرحلة بأنها سريالية ذات نزعة رمزية تشيدية تمجيدية.

وعلى هذا الأساس قام الباحث باختيار عمليتين ليمثلوا تلك المرحلتين المهمتين واخضاعهما لنموذج تحليل الأعمال الفنية (من اعداد الباحث)، وذلك لاستخلاص السمات التشكيلية المميزة؛ والتي أدت إلى تطور الأسلوب الفني للفنان عبد الهادي الجزار. وهما:

١ — لوحة "الكورث الشعبى" ١٩٤٨م لتمثل المرحلة الأولى.

٢ — لوحة "السد العالى" ١٩٦٤م لتمثل المرحلة الثانية.

١- التحليل الفني للوحة "الكورث الشعبى" شكل (٣٤٤) ص (٤٤٦):

أولاً- المحور الأول: الموضوع وبيانات العمل:

أ — اسم العمل الفني : الكورث الشعبى.

ب — الأبعاد الهندسية : ٦٨ × ٩٦ سم.

ج — اسم الفنان : عبد الهادي الجزار.

د — تاريخ الانتاج : ١٩٤٨ م .

هـ — الخامات : زيت على أبلakash .

ثانياً - المحور الثاني: المضمون ومنابع الرؤية الفنية:

— بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح المضمون السياسى حيث كان النظام السياسى فى هذه الفترة نظاماً ملكياً خاضعاً للسلطة الفردية، وكانت جميع السلطات فى أيدى الملك والأسرة المالكة خاضعة فى الوقت ذاته للسلطة الأجنبية، كما يتضح المضمون الاقتصادى من خلال رسم الأطباق أمام الأشخاص فارغة للتعبير عن الحالة الاقتصادية السيئة فى تلك الفترة.. حيث كان النظام اقطاعى تجمعت له الثروة ومصادر الإنتاج فى هذه الفترة فى يد الملك والإقطاعيين والحاشية الملكية فكانت هناك فئة ضئيلة تملك والسواد الأعظم من أفراد الشعب لا يملك .

— أما بالنسبة للمحتوى الفكرى والثقافى: فقد انتشر فى تلك الفترة اتجاهان ثقافيان على مستويين مختلفين.. حيث كان يوجد الاتجاه الغربى "المستشرقين" لذى انتقل إلى مصر من خلال السيطرة الأجنبية، بالإضافة أى البعثات التى أرسلت إلى الغرب وعادت لتنتقل فكر المدارس الغربية الحديثة، كما ظهرت الروح الشعبية فى نفس الوقت على مستوى أفراد الشعب واعتمدت على استلهام الفكر من التراث الشعبى.

يتضح المضمون فى هذا العمل بشكل متضمن، حيث يتخذ الشكل التعبيرى فى تناوله للموضوع ويتأكد هذا من خلال تحرر الصورة المطابقة للواقع أو المحاكاة الدقيقة للمألوف ويتوازى المضمون مع الشكل، حيث يستخدم الفنان الرموز فى نقل المعنى إلى المشاهد . ويستمد هذه الرموز من الشخصيات الشعبية الميثولوجية مشيراً فى ذلك إلى الشعب المصرى ، كما يشير بالأطباق الفارغة إلى الحالة الاقتصادية السيئة فى تلك الفترة.

يتوافر بالعمل مجموعة من العناصر البشرية والرموز المستوحاة من البيئة الشعبية ولكن الفنان لا يتناولها كما هى فى الواقع الاجتماعى بل عمد إلى أحداث تبادل فى وضع الشخص مما يشعرنا فى النهاية بغرابتها.

تبرز شخصية الفنان عبد الهادى الجزار فى هذا العمل فى التأثير بالموضوعات ومظاهر البيئة الشعبية المصرية من عادات وتقاليد وهذا يرجع إلى نشأته الدينية والثقافية فى حى السيدة زينب.. حيث كان والده من رجال الدين فقضى طفولته وشبابه وسط التقاليد الدينية والشعبية المترسبة فى أعماق سكان هذه الأحياء، كما شاهد الفنان العادات المتأصلة بين أبناء الطبقة الفقيرة ، وتعرف على الأشخاص الذين يمارسون الشعوذة فى الموالد والأفراح والزار.. عالم ساحر محمل بتقاليد متوارثة منذ مئات السنين ، وشاهد نماذج بشرية تحاصرها الخرافات ، وظهرت مواهبه الفنية وهو على أبواب مرحلة المراهقة.

لقد صور الفنان "الكورث الشعبى" باستخدام تراكيب جديدة فى شكل تعبيرى رمزى ولم يصوره فى شكل تسجيلى ، وهذا ما يؤكد أصالة الفنان ، حيث يكشف لنا عن الوضع الاجتماعى من خلال رؤية جديدة تتميز بالجدة والفرادة، وبذلك يتضح المضمون فى شكل تعبيرى رمزى ذى نزعة سرىالية.

ثالثاً - المحور الثالث: أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية :

يتميز أسلوب الفنان بالفرادة فى استخدامه لعناصره ورموزه الشعبية فى رؤية فنية جديدة والمستمدة من البيئة والواقع الاجتماعى الممثل فى العادات والتقاليد ، ومرتبطة بالهوية المصرية للتعبير عن الواقع الاجتماعى، حيث يعرض فى أسلوب تعبيرى يتسم بالرمزية عن الأزمة الاقتصادية التى عانى منها المجتمع فى تلك الفترة.

أما تقنية الخامات المستخدمة فى هذا العمل فتتمثل فى استخدام خامة الألوان الزيتية (كخامة تقليدية) وتركها دون صقل، وتتداخل الألوان فى الجزء الواحد كما تتداخل فى الكل مما يشعرنا بثراء اللون وعمقه وخشونته ، فهو لا يستعمل الألوان الصريحة وإنما يلجأ إلى استخدام الألوان المركبة.

رابعاً - المحور الرابع: العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى :

١ - النظام البنائى فى العمل الفنى (التكوين):

يتضح من خلال شكل (٢٤٥، ٢٤٦)، ص (٤٤٦ ، ٤٤٧) النظام البنائى (التكوين) فى العمل الفنى والذى يجمع بين التكوين الرأسى (المستطيل) والتكوين الهرمى ، وهما يتميزان بالاستقرار والثبات ، والشموخ ، فالتكوين الهرمى يثير الإحساس بالرسوخ وبقوة درامية يتعذر أن يثيرها أى تكوين آخر، والتكوين المستطيل يثير الإحساس بالوقار وفيه ترتبط العناصر على شكل أوضاع رأسية تجعل العين فى اتجاه رأسى وهذا وذاك الاستقرار والثبات والشموخ نابعان من الخطوط والمساحات الرأسية التى تركز على خط أفقى يظهر فى تجاور الأقدام المصطفة على خط واحد ، وكذلك اصطفاف الأطباق الفارغة فى المقدمة ، كما نلاحظ الخط الأفقى الذى يقسم الخلفية إلى جزأين بنسبة ٢ : ٣ ، وينقسم الأشخاص إلى ثلاثة مجاميع تتخذ أشكالاً هندسية فالمجموعة الأولى والثالثة تتخذ شكلاً مستطيلاً ، أما المجموعة الوسطى تتخذ شكلاً هرمياً قمته عند رأس السيدة التى فى منتصف العمل الفنى.

ومن خلال رؤية شكل (٢٤٧)، ص (٤٤٧) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية وذلك من خلال اتجاه الخطوط فى أوضاع بعض الأيدي المختلفة بالإضافة إلى حركة الساقين للمرأة العارية.

٢- وصف العمل الفني من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفني بشكل عام بالخطوط اللينة سواء في الأشخاص أو الأشكال وفي الخطوط الداخلية والخارجية ، وتسيطر على العمل الخطوط الرأسية المتمثلة في أجسام الأشخاص، كما نجد خطوط أفقية تظهر في أوضاع بعض الأيدي والتي تتوازي مع خط الأفق وإلى جانب الخطوط المائلة التي تعطي إحساساً بالبعد والعمق.

وبالنسبة للمساحات في العمل فهي متنوعة مترابطة وتحدد بخط خارجي أسود يميزها بعضها عن بعض ولا نجد تفاصيلاً خارجية كثيرة.

أما اللون فيتنوع حيث يتسم العمل بأن ألوانه مركبة غير صريحة حتى الألوان الفاتحة في زي السيدة الثانية من اليمين أو المرأة العارية فنجد أن ألوانهما غير صافية أو صريحة ، وتتوزع الإضاءة في أرجاء اللوحة، حيث نجد الأجزاء المتطرفة تتسم بالقتامة وتزداد الإضاءة إلى داخل اللوحة ثم تعود إلى القتامة مرة أخرى في المنتصف ، ويتحقق البعد الثالث للعمل من خلال توزيع الإضاءة خلف الأشخاص عند خط الأفق.

٣- القيم التشكيلية في العمل الفني:

يتميز العمل الفني بالعديد من القيم التشكيلية الواضحة، فنجد وحدة نشأت نتيجة لتوزيع اللون في أجزاء اللوحة وخاصة في المنتصف وتتأكد هذه الوحدة نتيجة لسيطرة أسلوب واحد وانتقاء عناصر من بيئة واحدة، فلا نجد بينهم تنافر بالرغم من تباينهم، إلى جانب الوحدة التي تربط بين أجزاء العمل ككل حيث نلاحظها في التفاته السيدة القصيرة القائمة جهة اليمين والتي تربط بين المجموعة الأولى والثانية، كما نجد المرأة العارية تربط بين المجموعة الثانية والثالثة.

ويظهر في العمل موسيقى داخلية نابعة من الإيقاع المتنوع الذي يظهر في اختلاف قامة الأشخاص وحركات أيديهم المتنوعة وترديد الألوان في أجزاء اللوحة المختلفة. ويتحقق الاتزان في العمل من خلال المرأة ممثلة الجسم والتي تمثل مركز العمل ويؤكد لها الفنان بالإناء المتميز في وسطه على الأرضية.

ويتحقق التناسب في العمل من خلال تناسب عناصر التكوين مع بعضها البعض بالإضافة إلى لجوء الفنان إلى تغيير في النسب الطبيعية من خلال الأشخاص خاصة السيدة الممثلة الجسم القصيرة القائمة، وذلك بغرض التعبير الانفعالي الذي يوضح فكر الفنان ، كما يتضح الترابط في العمل الفني من خلال ارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات الأفقية بالإضافة إلى تباين الدرجات اللونية للمساحات، وتتوزع الأهمية عليهم جميعاً، بالإضافة إلى وجود مركز جاذبية وسط التكوين واتجاهات تجذب العين إليه والمتمثل في السيدة القصيرة الممثلة الجسم.

كما تتحقق القيم الخطية من خلال تعامد الخطوط الرأسية للأشخاص على الخطوط الأفقية لأوضاع بعض الأيدي والخط الأفقى وتماسك التكوين ككل.

٣- التحليل الفنى للوحة "السد العالى" شكل (٢٤٨) ص (٤٤٨):

أولاً - المحور الأول: الموضوع وبيانات العمل:

- أ - اسم العمل الفنى : السد العالى .
- ب - الأبعاد الهندسية : ٩٠ × ١٠٠ سم .
- ج - اسم الفنان : عبد الهادى الجزار .
- د - تاريخ الانتاج : ١٩٦٤ م .
- هـ - ألوان زيت على سيلوتكس .

ثانياً - المحور الثانى: المضمون ومنابع الرؤية الفنية :

— بالنسبة للمحتوى الاجتماعى: يتضح بالعمل الفنى المضمون العلمى فى ابتداع عوالم سريالية بنائية تشيديه تتغنى بالتقدم العلمى والتكنولوجى بما يحوى من ماكينة تتضمن تروساً وآلات وعدداً وأدوات معدنية، وتتحد وتتألف معاً؛ لتكون فى النهاية هذا الصرح الهائل وهو إنسان السد العالى.

— كما يتضح أيضاً من خلال هذا العمل التصويرى المضمون السياسى، حيث جاء بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م، وبناء السد العالى والذى يعد نقطة تحول فى تاريخ الثورة وبناء مصر المعاصرة لما ارتبط باقامته من ظروف سياسية واقتصادية، وكذلك ما ترتب عليه من تغيير فى حياة الأمة الاجتماعية، فقد كان رمزاً لانتصار الأمة وخطوة فى بناء الإنسان المصرى الجديد؛ بما يحمله من تحدى وإرادة من أجل التقدم والرقى والازدهار.

— أما بالنسبة للمحتوى الوجدانى: فتجد داخل العمل مضمون انفعالى جماعى بثورة يوليو هذا الحدث القومى الذى دفع الجزار إلى التعبير ضمن صفوف المعبرين من الفنانين عن مبادئه وطموحاته برؤيته التشكيلية الناضجة.

— وبالنسبة للمحتوى الفكرى والثقافى: فيتضح المضمون الفكرى القومى من خلال سريالية الفنان فى تمجيد الثورة وانجازاتها والإنسان المصرى صانع الحضارة ومشيد السد هذا الصرح الضخم.

يتضح المضمون فى هذا العمل فى شكل تعبيرى يتحرر من الصورة المطابقة للواقع فهو يعبر عن الإنسان الجديد المسلح بالعلم والتكنولوجيا وتحمل ملامحه العزم والجدية على تحدى هذه

المرحلة الجديدة لإعادة بناء الذات مستجيباً للتحويلات التي تمت على الصعيد الاجتماعي في مصر تاركاً رموزه الشعبية ومتخلياً عنها والتي تعود به إلى الخلف وتمنعه من التقدم إلى المستقبل الجديد يتوافر بالعمل بعض الرموز الشعبية والتي تعبر عن المرحلة الفنية الماضية ، فنجد تصويراً لرجل وامرأة من العالم القديم (الشعبي) في أسفل الركن الأيمن من اللوحة ، كما نجد تعويذة من ماضي الإنسان الأول على جبين الشكل الرئيسي (الإنسان) للعمل الفني على هيئة قرني جدى وإن دل ذلك فإنه يدل على ربط هذا الإنسان الجديد بجذوره القديمة؛ مما يكشف لنا عن أصالة الفنان.

تبرز شخصية الفنان الجزار في هذا العمل في التأثير بالموضوعات ومظاهر البيئة الشعبية المصرية، ويظهر ذلك من خلال وضع بعض الرموز الشعبية كالرجل والمرأة في الركن الأيمن أسفل اللوحة، كما نجد أن الفنان عبد الهادي الجزار في هذا العمل — وهو عنوان مرحلته الفنية المعروفة باسم مرحلة الفضاء — قد تجاوز المحلية في لوحاته من خلال موضوعاته وطرق معالجتها إلى العالمية من حيث شمولية ما يطرحه من فكر وتطورات معالجته التشكيلية؛ بما يتناسب مع مضامينه الجديدة.

لقد صور الفنان عبد الهادي الجزار لوحة "السد العالي" متتالواً الاتجاه التعبيري والنزعة السريالية البنائية المميزة والتي تحمل صفة الخيال والرمز بعيداً عن الواقع الحرفي المقيد بالنقل من الطبيعة؛ وبذلك يتضح المضمون في شكل تعبيرى رمزى ذى نزعة سريالية.

ثالثاً - المحور الثالث: أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية :

يتميز أسلوب الفنان بالجدة والحدثة في استخدامه لعناصره ومفرداته التشكيلية برؤية فنية جديدة والمستمدة من البيئة والواقع الاجتماعي المتمثل في الحدث القومي (ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢)، كما يتميز أيضاً بأنه يجمع بين الواقع والخيال، فهو يقوم بصياغة إنسان تحول إلى مجموعة من الأدوات والآلات لتشكل جسده وشرائينه وعضلاته من خلال أسلوب متميز تعبيرى يتسم بالرمزية في الإنسان الجديد المسلح بالعلم والتكنولوجيا.

إن الفنان عبد الهادي الجزار تطور بأدائه مع الأحداث وتخلي عن رموزه الشعبية في التزام كامل للتعبير عن مرحلة جديدة في المجتمع المصرى؛ وهى مرحلة البناء والتصنيع والبحث عن هوية مستقبلية تتناسب والتقدم والثورة والمجتمع الجديد.

أما تقنية الخامة فتتمثل في استخدام الفنان خامة الألوان الزيتية "كخامة تقليدية" بتقنيتين مختلفتين، الأولى : تتميز بالترائب والتكثيف والغزارة وتظهر في الشكل الرئيسى ، بينما تتسم التقنية الثانية بالبساطة والوضوح ونلاحظها في الخلفية .

رابعاً - المحور الرابع: العلاقات القيم التشكيلية داخل العمل الفني :

١- النظام البنائي فى العمل الفنى (التكوين):

يتضح من خلال شكل (٢٤٩ ، ٢٥٠) ص (٤٤٨ ، ٤٤٩) النظام البنائي (التكوين) فى العمل الفنى وهو التكوين الرأسى (المستطيل) الذى يتميز بالشموخ والثبات والاستقرار ويثير الإحساس بالعظمة وفيه تتجه العين اتجاهأ رأسياً من ترابط العناصر على شكل أوضاع رأسية؛ وذلك الشموخ والثبات نابعان من الخطوط والمساحات الرأسية والمائلة لإبراز آفاق المستقبل الممتد. ومن خلال شكل (٢٥١) ص (٤٤٩) يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية وذلك من خلال اتجاهات العناصر داخل التكوين الناتج عن اتجاه مستقيم رأسى فى بعض العناصر للإحساس بالحركة الصاعدة ، واتجاه مستقيم مائل، والاتجاهات المنظمة على أساس زوايا حادة وتظهر هذه الاتجاهات من الخطوط فى الأدوات والتروس والمعدات والأجهزة والتراكيب المعقدة داخل العمل الفنى.

٢- وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقتها التكوينية:

يتميز العمل الفنى السابق بالخطوط المائلة والمساحات المتنوعة والمتشابكة سواء أكانت فى الشكل الرئيسى (الإنسان) أم فى العناصر الجانبية؛ والتي تبدأ بالوضوح وتنتقل إلى التعقيد ثم تعود مرة ثانية إلى البساطة فى الخلفية ، ويسيطر على العمل الخطوط المائلة التى تؤكد على البعد الثالث (العمق).

أما بالنسبة للون فيغلب على العمل اللون الرمادى واللون البنى إلى جانب بعض الألوان الأخرى والموزعة فى أجزاء العمل بشكل عام، وتتركز الإضاءة فى منتصف العمل الفنى بالخلفية وتقل كلما تقدمنا إلى الأمام وتوزع على جسم الإنسان؛ بما يؤكد على التجسيم والبعد والتراكيب الذى يتسم به هذا العمل.

كما أكد الفنان عبد الهادى الجزار على ملمس السطح من خلال توظيف الملامس الملونة فى كثافة وغازارة المساحات اللونية، وذلك فى العناصر الرئيسية المكونة من الإنسان والعدد والتروس والأدوات المعدنية (الخشونة اللونية)، كما يتضح أيضاً ملمس قائم على التعادل بالطلاء المصقول (النعومة) وذلك فى خلفية اللوحة؛ ومن خلال ذلك ننتبين أن الجزار جمع بين نوعين من الملامس المصقولة (الناعمة) والغير مصقولة (الخشنة) داخل هذا العمل.

— كما يتحقق الفراغ المحدود داخل العمل من خلال الاتجاهات التى تبدأ من الأمام ثم تتحرك إلى الخلف حتى خط الأفق الذى يقسم الخلفية إلى جزأين غير متساويين.

٣- القيم التشكيلية داخل العمل الفنى :

يتميز العمل الفنى السابق بالعديد من القيم التشكيلية المميزة والواضحة فنجد التنوع فى الأسلوب الذى عالج به الشكل والخلفية؛ والذى ساعد على إبراز وحدة الفكرة والمعنى من هذا العمل بتأكيده على الشكل فى مقابل الخلفية.

كما يتحقق الإيقاع الناشئ من خلال تنظيم العناصر عن طريق ترديدها بطريقة متنوعة وتؤكد فى توزيع المساحات والألوان فى العمل الفنى، ويتحقق الاتزان داخل العمل من خلال عدم التماثل فى ملامس سطح العمل الفنى، وكذلك الاتزان الناشئ من تركيز الأشكال فى الجزء الأسفل من اللوحة والذى يؤدى إلى استقرار الأشكال وتوزيعها بطريقة متعادلة على نصفى اللوحة.

كما يتحقق التناسب من خلال لجوء الفنان إلى تغيير ومبالغة فى النسب الطبيعية للشكل "الإنسان"، وذلك بغرض التعبير الانفعالى الذى يوضح فكره ورؤيته الذاتية، ويتضح الترابط داخل العمل من خلال ارتباط الاتجاهات الرأسية بالاتجاهات المائلة والخط الأفقى بخلفية اللوحة؛ بالإضافة إلى تباين الدرجات اللونية للمساحات.

وتتحقق النمطية السائدة من خلال احتلال الشكل الذى يمثل الإنسان الجانب الأكبر من منتصف اللوحة وتزداد نسبته ليطغى على العناصر الأخرى؛ بما يؤكد على السيادة التى تحقق مضمون ومعنى العمل الفنى، أما بالنسبة للقيم الخطية فنراها تتحقق من خلال العمق الناتج عن الخطوط المائلة المتجه إلى داخل العمل حتى خط الأفق فى خلفية اللوحة، كما يتضح بالعمل الفنى بعض القيم اللونية كالتوافق اللونى، والاتزان اللونى والإيقاع اللونى والمنظور اللونى.

من خلال التحليل الفنى للأعمال الفنية السابقة يمكن أن نستخلص السمات التشكيلية المميزة والتى أدت إلى تطور الأسلوب الفنى للفنان عبد الهادى الجزار فى الجدول الآتى:

جدول رقم (٤)

يوضح السمات التشكيلية في أعمال الفنان عبد الهادي الجزار
وأثرها على تطور الأداء الفني لديه

الفنان: عبد الهادي الجزار		تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "السد العالي"	التحليل الفني للوحة "الكورث الشعبي"	السمات التشكيلية المميزة
- لوحة "السد العالي"، ٩٠ × ١٠٠ سم، ألوان زيت على سيلوتكس، ١٩٦٤م.	- لوحة "الكورث الشعبي"، ٦٨ × ٩٦ سم، ألوان زيت على أبلakash، ١٩٤٨م	أولاً: الموضوع وبيانات العمل.
- وضوح المضمون التعبيري الرمزي في تناول الموضوع، ويتأكد ذلك من خلال التحرر من الصورة المطابقة للواقع، فهو يعبر عن الإنسان الجديد المسلح بالعلم والتكنولوجيا، وتحمل ملامحه العزم والجدية على تحدى هذه المرحلة الجديدة تاركاً رموزه الشعبية ومتخلياً عنها والتي تعود به إلى الخلف وتمنعه من التقدم إلى المستقبل الجديد.	- وضوح المضمون التعبيري الرمزي في تناوله للموضوع، ويتأكد ذلك من خلال تحرر الصورة المطابقة للواقع، ويتوازي المضمون مع الشكل حيث يستخدم الفنان الرموز في نقل المعنى على المشاهد، والتي يستمدّها من الشخصيات الشعبية الميثولوجية، كما يشيد بالأطباق الفارغة إلى الحالة الاقتصادية السيئة. - يتميز العمل بمجموعة من العناصر والرموز المستوحاة من البيئة الشعبية.	ثانياً: المضمون ومنابع الرؤية الفنية.
- يتميز العمل بالتعبير عن فكرة الموضوع المتصل بالبيئة المحلية في صياغة تشكيلية ذات ارتباط بالتراث الفن المصري، والتحاور مع الفكر العالمي دون الوقوع في برائن المحاكاة والتقليد.	- التأثير بالتصوير المصري القديم في تحديد أشكاله وعناصره بخط خارجي ملون. - التأثير بالموضوعات ومظاهر البيئة الشعبية من عادات وتقاليد وهذا يرجع إلى نشأة الفنان الدينية والثقافية.	
- التأثير بالاتجاه السريالي في التشويه والتحريف للشكل الطبيعي.	- التأثير بالمدرسة السريالية في التشويه والتحريف للشكل الطبيعي.	
- يتميز العمل بصدق التعبير عن أحاسيس الشعب ومتاعبه وآلمه ولوعة.	- اتجاه الفنان في العمل اتجاه تعبيرى رمزي نو نزعة سريالية.	
- يتميز العمل بوجود صدى لفنون التراث المصري الفرعوني، والقبطي، والإسلامي، والفني الشعبي.		
- اتجاه الفنان في هذا العمل تعبيرى رمزي نو نزعة سريالية بنائية.		

الفنان: عبد الهادي الجزار		تطور الأداء الفني
التحليل الفني للوحة "السد العالي"	التحليل الفني للوحة "الكورث الشعبي"	السمات التشكيلية المميزة
<p>- يتميز أسلوب الفنان بالجدة والحدثة في استخدامه لعناصره ومفرداته التشكيلية المستمدة من البيئة والواقع الاجتماعي برؤية فنية جديدة بأسلوب يجمع بين الواقع والخيال.. أسلوب تعبيرى رمزى عن الإنسان الجديد المسلح بالعلم والتكنولوجيا.</p> <p>- يتضح تطور أداء الفنان فى هذا العمل مع الأحداث وتخليه عن رموزه الشعبية فى التزام كامل للتعبير عن مرحلة جديدة، وهى مرحلة البناء والتصنيع وبذلك يظهر التطور فى إحلال الآلة محل الرسوم والرموز الشعبية.</p> <p>- كما أن حرص الفنان عبد الهادي الجزار على استقلالية أسلوبه الفني على الرغم من إيمانه بالاستفادة من كل الثقافات والأساليب الحديثة المحلية والأجنبية التى يمكن أن تثرى فنه دون أن تطغى على تفرد أصالته.</p> <p>- تميز الجزار فى هذا العمل بأسس جديدة نابعة من جذوره ومن الخبرة الفنية عامة، والتى ساعدت على الاحتفاظ بأسلوبه وطابعه الخاص.</p> <p>- يتميز العمل الفني باستخدام خامة الألوان الزيتية بتقنيتين الأولى تتميز بالتراكب والتكثيف اللوني بدرجاته المختلفة فى خلق ثقل درامى للوحة، والثانية بالبساطة والوضوح.</p>	<p>- يتميز أسلوب الفنان بالفرادة فى استخدام عناصر ورموز شعبية فى رؤية فنية جديدة، والمستمدة من البيئة والواقع الاجتماعى الممثل فى العادات والتقاليد، ومرتبطة بالهوية المصرية، وبأسلوب تعبيرى يتسم بالرمزية عن الأزمة الاقتصادية التى عانى منها المجتمع فى تلك الفترة.</p> <p>- يتميز العمل باستخدام خامة الألوان الزيتية بتركها دون صقل وتتداخل الألوان فى الجزء الواحد كما تتداخل فى الكل، بما يشعرنا بثراء اللون وعمقه وخشونته.</p>	<p>ثالثاً: أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية.</p>
<p>- يتميز التكوين داخل العمل بالشموخ والثبات والعظمة الناتجة عن التكوين الرأسى من خلال الخطوط والمساحات الرأسية والمائلة لإبراز آفاق المستقبل الممتد.</p> <p>- يتحقق الشعور بالحركة الإيهامية داخل</p>	<p>- يتميز التكوين فى العمل بالبساطة والاستقرار والثبات الناتج عن التكوين الرأسى والتكوين الهرمى الذى يتميز به العمل الفني.</p> <p>- يتميز العمل بالخطوط اللينة وتعادم الخطوط الرأسية على الخطوط الأفقية، بما يحقق الترابط بين العناصر.</p>	<p>رابعاً: العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفني:</p>

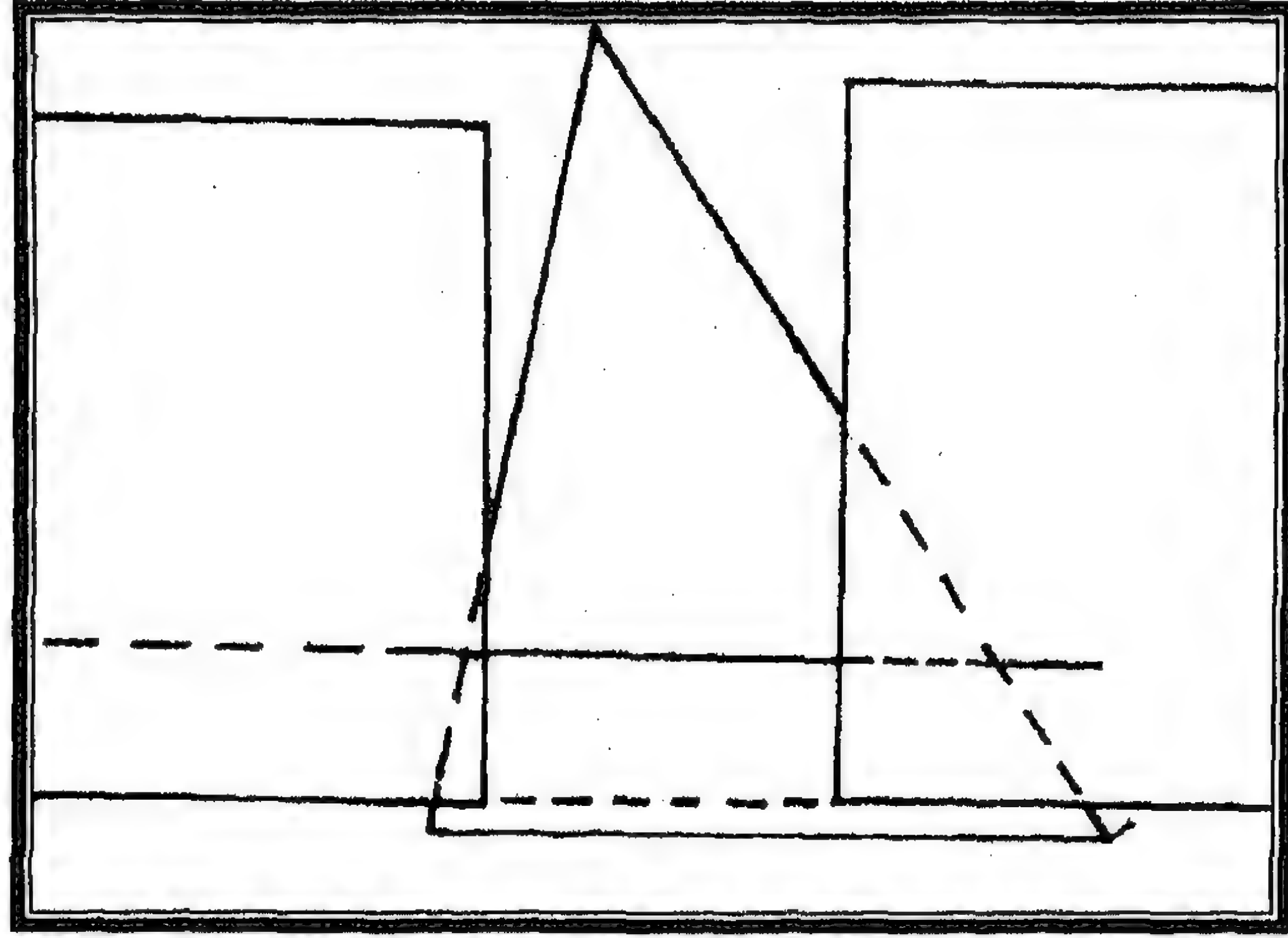
الفنان: عبد الهادي الجزار		تطور الأداء الفنى السمات التشكيلية المميزة
التحليل الفنى للوحة "السد العالى"	التحليل الفنى للوحة "الكورث الشعبى"	
<p>العمل من خلال الاتجاهات المستقيمة الرأسية، والاتجاهات المستقيمة المائلة.</p> <p>- يتميز العمل بالخطوط المائلة والمساحات المتنوعة والمتشابكة والتي تبدأ من الوضوح وتنتقل إلى التعقيد.</p> <p>- يتميز العمل بالعمق الناتج عن سيطرة الخطوط المائلة.</p> <p>- الاعتماد على المنظور والتجسيم الخفيف للعناصر.</p> <p>- يغلب على العمل اللون الرمادى واللون البنى إلى جانب بعض الألوان الأخرى الموزعة فى أجزاء العمل.</p> <p>- يتميز العمل بتركيز الإضاءة فى منتصفه بالخلفية، والذي ليس له مصدر محدد ويقل كلما تقدمنا للإمام، وذلك للتأكيد على ديناميكية العمل.</p> <p>- يتميز العمل بالتجسيم والبعد والتراكب الناتج من توزيع الإضاءة على جسم الإنسان.</p> <p>- تأكيد الفنان على الملمس من خلال توظيف الملابس الملونة فى كثافة وغزارة المساحات اللونية وذلك فى العناصر الرئيسية.</p> <p>- يتميز العمل بالجمع بين الملابس المصقولة (الناعمة) بالخلفية، والملابس الغير مصقولة (الخشنة) بالعناصر الرئيسية.</p> <p>- يتميز العمل بوحدة الفكرة والمعنى الناتجة عن التنوع فى الأسلوب الذى عالج به الفنان الشكل والخلفية.</p> <p>- يتميز العمل ببعض القيم التشكيلية كالإيقاع الناشئ من خلال تنظيم العناصر وترتيبها بطريقة متنوعة، والاتزان الناشئ من تركيز الأشكال أو العناصر فى الجزء الأسفل من اللوحة مما يؤدي إلى استقرارها والترابط واحتلال الشكل الرئيسى الذى يمثل الإنسان الجانب الأكبر من منتصف اللوحة، وتزداد نسبته ليطغى على العناصر الأخرى.</p> <p>- يتميز العمل ببعض القيم الخطية كالعمق الناتج عن الخطوط المائلة المتجهة إلى داخل العمل حتى خط الأفق بالخلفية، إلى جانب بعض القيم اللونية كالتوافق اللونى والاتزان اللونى، والإيقاع اللونى والمنظور اللونى.</p>	<p>- يتميز العمل بالمساحات المتنوعة والمتراكبة من الشخصيات الشعبية وبعض الرموز والمحددة بخط خارجى أسود متأثراً بالتراث المصرى القديم.</p> <p>- يتميز العمل باستخدام الفنان للألوان المركبة الغير صريحة.</p> <p>- تحقيق البعد الثالث بالعمل من خلال توزيع الإضاءة خلف الأشخاص الغير معروفة المصدر.</p> <p>- يتميز العمل بالوحدة الناتجة عن سيطرة أسلوب واحد وانتقاء عناصر من بيئة واحدة والترابط بين أجزاء العمل ككل.</p> <p>- يتميز العمل بالإيقاع المتنوع الذى يظهر فى اختلاف قامة الأشخاص، وترديد اللون فى أجزاء العمل ككل.</p> <p>- يتميز العمل بتوزيع العناصر بدقة واتزان.</p> <p>- وجود مركز جانبية للعمل واتجاهات تجذب العين إليه الممثل فى منتصف اللوحة.</p> <p>- كما يتميز العمل بالتناسب والترابط وتماسك التكوين ككل.</p>	



شكل (٢٤٤) لوحة "الكورث الشعبي" للفنان
عبد الهادي الجزار



شكل (٢٤٥) تحليل خطي للعمل السابق (اعداد الباحث)



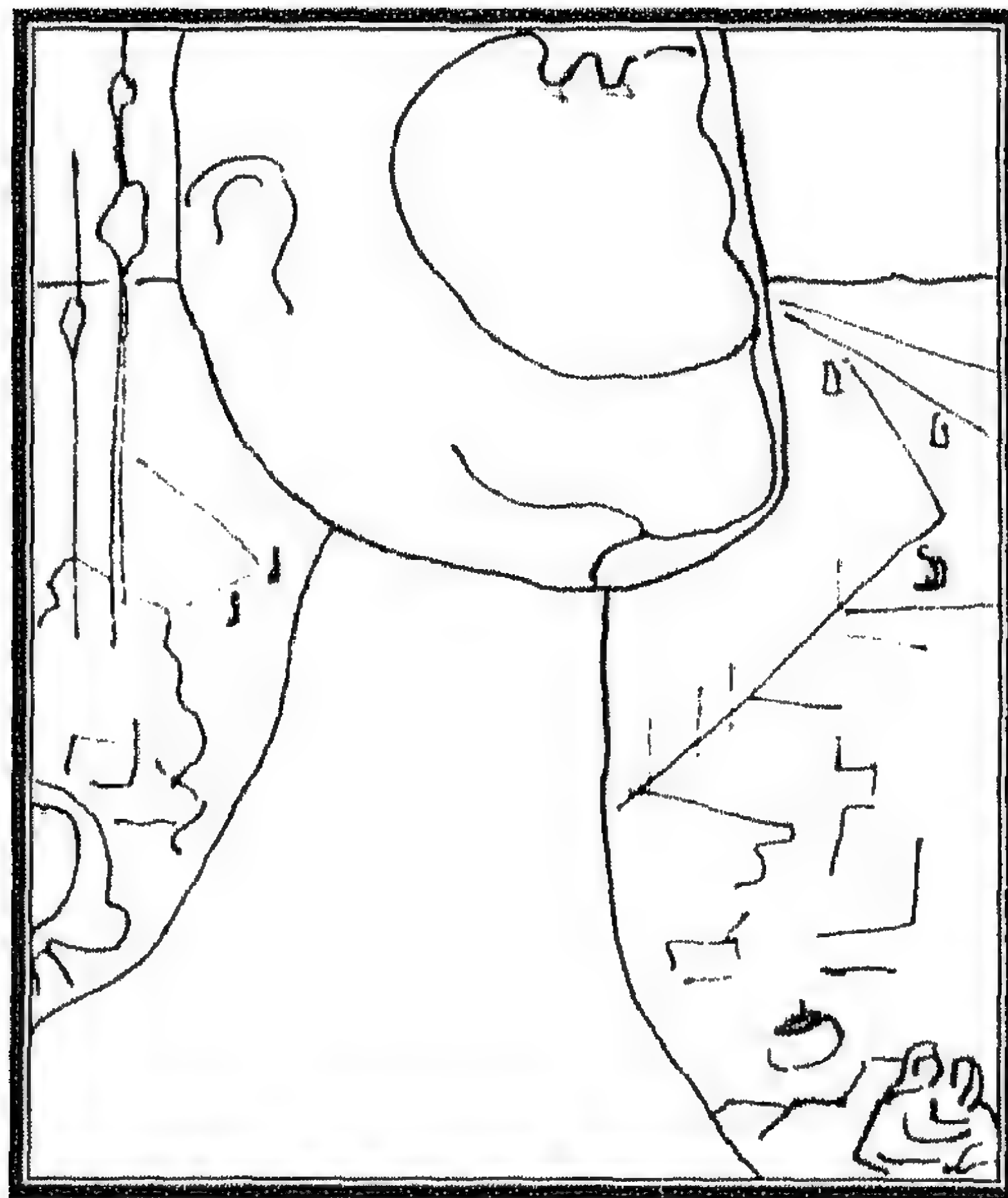
شكل (٢٤٦) تحليل خطي يوضح الجمع بين التكوين الهرمي
والتكوين الرأسى (المستطيل) للوحة "الكورث الشعبى"
(اعداد الباحث)



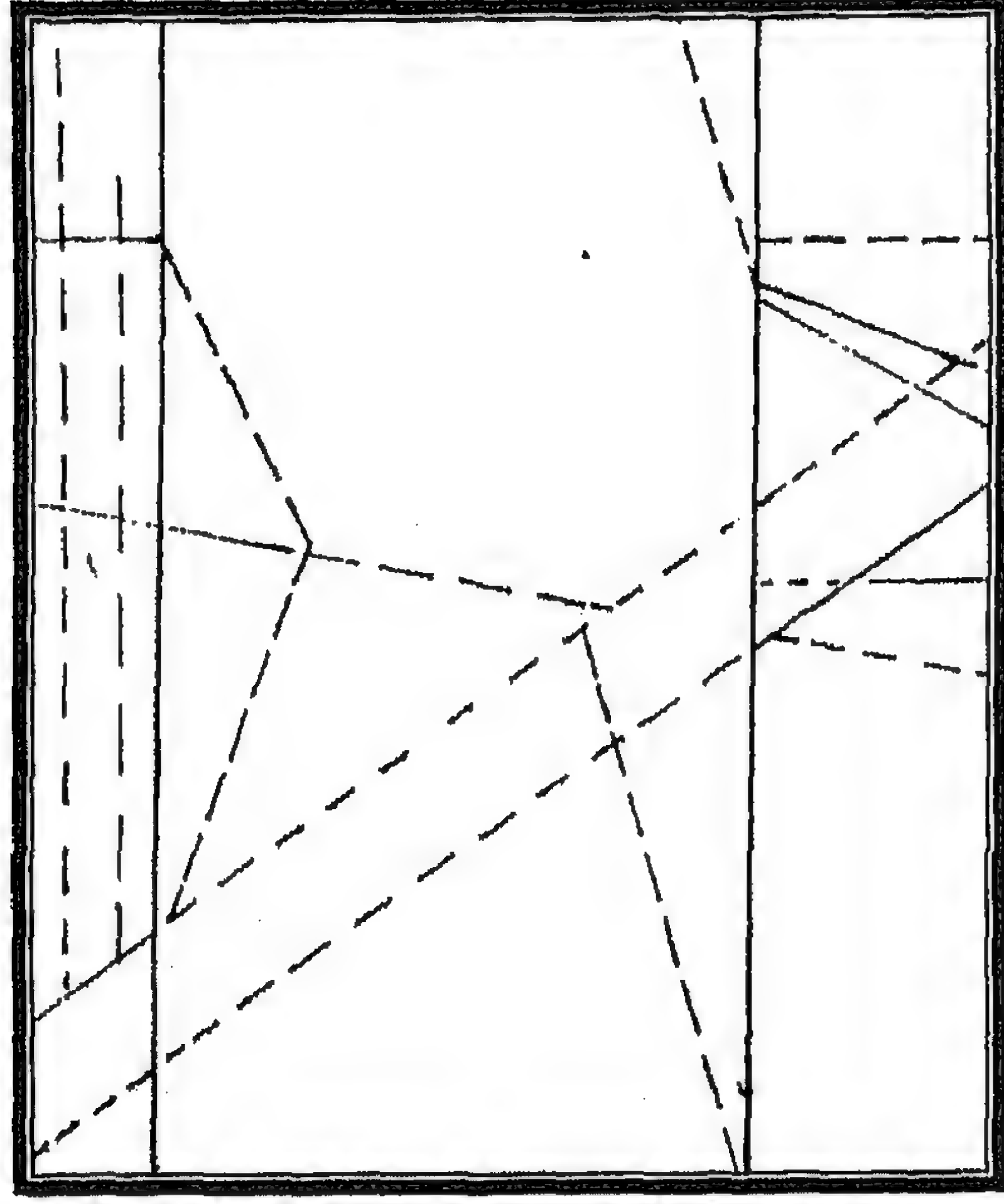
شكل (٢٤٧) تحليل اتجاه الخطوط يوضح الحركة الإيهامية
للعمل السابق (اعداد الباحث)



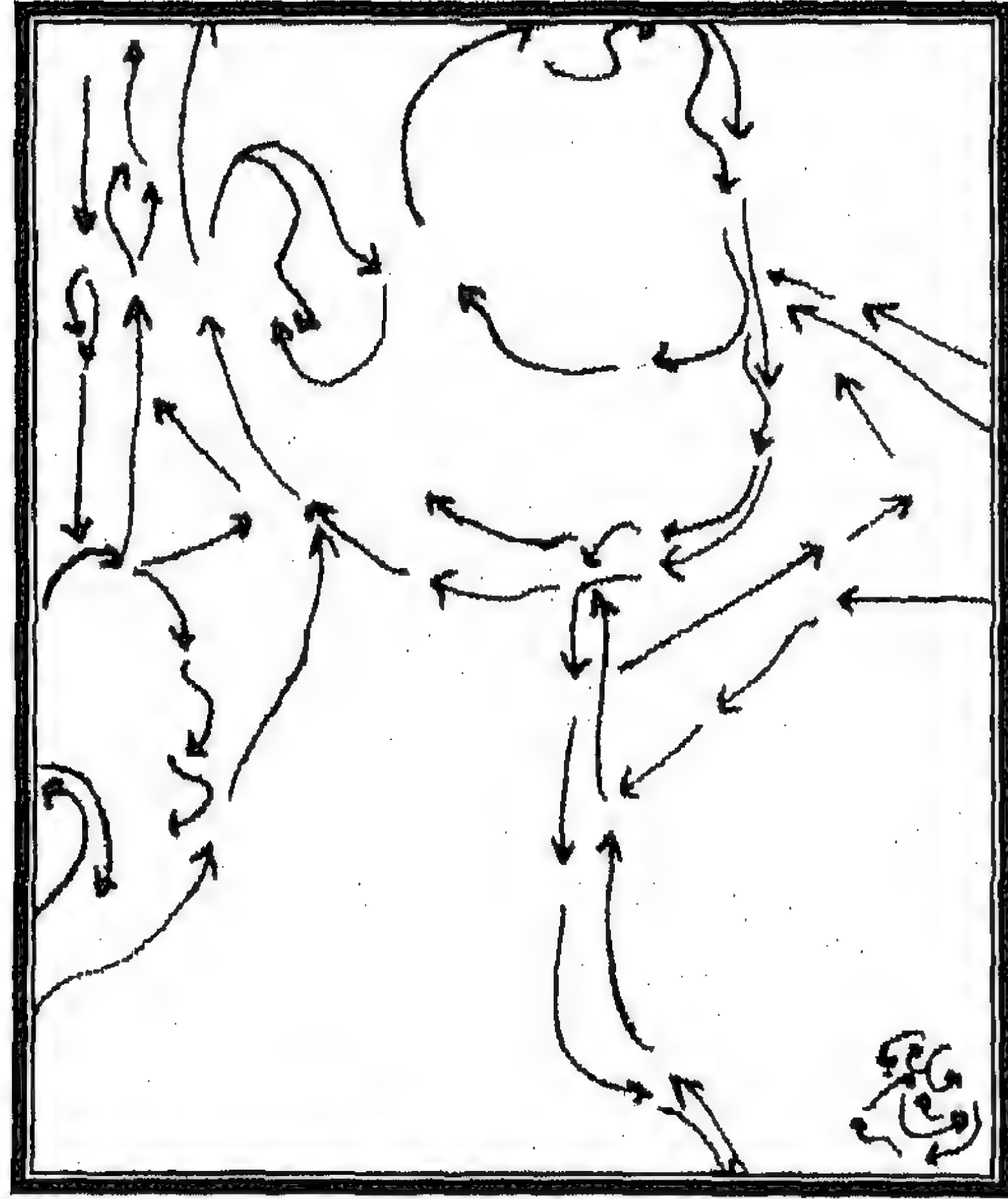
شكل (٢٤٨) لوحة "السد العالي" للفنان
عبد الهادي الجزار



شكل (٢٤٩) تحليل خطي للعمل السابق
(اعداد الباحث)



شكل (٢٥٠) تحليل خطي يوضح نوع التكوين
المستخدم للوحة "السد العالي" (اعداد الباحث)



شكل (٢٥١) تحليل اتجاه حركة الخطوط
للعمل السابق (اعداد الباحث)

الفصل الخامس

نتائج الدراسة

ويتضمن هذا الفصل ما يأتي :

أولا - نتائج الدراسة .

ثانيا - توصيات الدراسة .

ثالثا - البحوث المقترحة .

أولاً : نتائج الدراسة:

من خلال الدراسة السابقة نستطيع أن نجمل بعض النتائج والتي يمكن تصنيفها إلى ثلاثة محاور وهى كالتالى :

أ - المحور الأول:

مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر.

١- تعدد استلهام بعض الفنانين المصريين المعاصرين من مصادر ومنابع الرؤية الفنية المرتبطة بالتراث الفنى، والبيئة الثقافية المصرية، والفن العالمى الحديث، والتطور التكنولوجى فى مجال الخامات والادوات.

٢- أمكن تقسيم هذه المصادر والمنابع إلى أربعة مصادر فنية رئيسية أحتوى كل منها على العديد من النقاط الفرعية التى تم استخلاصها من نتاج الفنانين المصورين المصريين المعاصرين، وقد رتبت هذه المصادر حسب أهميتها البنائية داخل العمل الفنى كالتالى:

- أ- التراث الفنى المصرى.
- ب- البيئة والثقافة الفنية المصرية.
- ج- الفن العالمى الحديث.
- د- التقدم التكنولوجى فى مجال الخامات والأدوات.

٣- أشترك العديد من الفنانين المصورين المصريين المعاصرين من حيث تناولهم لمصادر الرؤية الفنية فى مصدر فنى واحد أو أكثر من مصدر مما أكد ظهور وتباين الكثير من السمات التشكيلية الخاصة بمصادر ومنابع الرؤية الفنية .

٤- وعى الفنان المصرى المعاصر بقيم ومعطيات التراث الفنى المصرى وأهميتها دون الوقوف بسطحية إزاء السمات التشكيلية فى الفن المصرى القديم ، والفن القبطى ، والفن الإسلامى ، والفن الشعبى ، أو نقل عناصره من غير وعى ، بل مزجوا بين مقومات التشكيل الفنى المعاصر وبين معطيات التراث للوصول إلى فن مصرى معاصر يحمل صفة العالمية ومرتبطة بالجذور ، أى يتميز بالأصالة والمعاصرة .

٥- مع ثورة الحركات الفنية الحديثة فى التصوير المصرى المعاصر والثقائها مع الاتجاهات والنزاعات الأوروبية الحديثة ، استطاع الفنان المصرى أن يكون له سمات تشكيلية مختلفة عن السمات التشكيلية للاتجاهات والمدارس الحديثة فى الغرب ، حيث استمد الفنان المصرى جذوره من تراث الفن المصرى ، بينما استمد الفنان الغربى جذوره من الفن البدائى وفنون الأطفال والفن الساذج .

٦- الكشف عن منابع الاستلهام للتراث الفن المصرى ، كالتكوينات المستطيلة والهرمية، وسيطرة الخطوط على التكوين وانسيابها ، واستخدام الظل والنور ، وتسطيح اللون ، وتنوع الخامات وثرأءها ، كل ذلك جعل العديد من الفنانين ينهلون من هذه المنابع فى وقتنا الحاضر .

٧- لقد استطاع المصور المصرى المعاصر (أفراد عينة الدراسة) أن يقدم أعمال فنية تحمل مضامين مختلفة تنبثق من أحداث مجتمعه ، وفى نفس الوقت تحوى سمات تشكيلية مميزة .

٨- أمكن تعرف بعض المفردات والرموز فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) المرتبطة بالجذور المصرية والبيئة الثقافية ، والتي ينبغى على الفنان ودارسى الفنان التعرف عليها ومحاولة استيعاب الشكل وارتباطه بالمضمون .

٩- تنوع الاتجاهات والأساليب الفنية للمصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) والذي يرجع إلى تأثرهم بالفن العالمى الحديث بمدارسه المختلفة ، كأحد وأهم مصادر الرؤية الفنية فى عالمه .

ب - المحور الثانى:

الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر.

١- تعدد استخدام بعض الفنانين المصورين المصريين المعاصرين للكثير من الأساليب وتقنيات استخدام الخامة الفنية المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر وقد جاء ذلك من خلال التجريب الفنى لكل فنان على حدة.

٢- أمكن تقسيم هذه الأساليب والتقنيات الفنية إلى مجموعة من التقسيمات داخل إطار الدراسة، كما أمكن تقسيم الخامات المستخدمة إلى خامات تقليدية وأخرى غير تقليدية، وقد أظهر ذلك مدى التباين والتوافق داخل مراحل الإنتاج للفنان الواحد أو مجموعة الفنانين فى استخدام أسلوب واحد أو أكثر أو خامة واحدة أو أكثر (تقليدية - غير تقليدية)، وقد أكد ذلك على تطور الأسلوب الفنى ومدى ارتباطه ببعض السمات التشكيلية بعينة الدراسة.

٣- أن الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) والتي عبرت عن الأحداث لا تنتمى إلى اتجاه فنى واحد ، ولكن كل فنان يعبر بأسلوبه والاتجاه الذى ينتمى إليه عن الأحداث التى أثرت فيه ، فعلى سبيل المثال نجد الفنان صلاح طاهر يعبر من خلال التجريدية التعبيرية ، الفنان محمد حامد عويس من

خلال الواقعية الاجتماعية الاشتراكية ، الفنان حامد ندا ، وعبد الهادى الجزار من خلال التعبيرية الرمزية ذى النزعة السريالية .

ج- المحور الثالث :

العلاقات والقيم التشكيلية فى التصوير المصرى المعاصر.

١- أمكن تحديد العديد من العلاقات والقيم التشكيلية المرتبطة بعينة الدراسة من خلال التحليل الفنى والذى اعتمد على الآتى:

أ- مفهوم النظام البنائى (التكوين) داخل العمل الفنى.

ب- وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقته التكوينية.

وذلك للتوصل إلى أكبر قدر من العلاقات الفنية والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى لدى عينة الدراسة.

وقد جاءت هذه القيم فى جزئين قيم تشكيلية عامة مرتبطة بجميع أفراد عينة الدراسة،

وقيم خاصة مستخدمة لدى كل فنان على حدة اعتبرت هذه القيم إحدى مقومات السمات التشكيلية لدى عينة الدراسة، والتي أظهرت الدراسة مدى ارتباطها وتطور الأسلوب الفنى لدى العينة.

ثانياً - التوصيات الدراسة :

من خلال النتائج التى توصلت إليها الدراسة الحالية يوصى الباحث بما يأتى :

١- وضع مقررات دراسية لشرح الأعمال الفنية المصرية المعاصرة وتزويد الطالب بمفهوم واضح بالشكل والمضمون فى الفن المصرى المعاصر ، وشرح مدى ارتباطه بالفنون القديمة - المصرى القديم (الفرعونى) ، والقبلى ، والإسلامى ، والشعبى - والثقافات الأخرى .

٢- ضرورة الحفاظ على البيئة حيث أنها المؤثر القوى الذى ينمى الإحساس الجمالى لدى الفرد .

٣-حث الطلاب على التجريب بالخامات المختلفة نظراً لأهميتها فى تنمية قدرات الإبداعية للطلاب .

٤- ضرورة تعريف وتبصير الطلاب التربية الفنية بالاتجاهات الفنية الحديثة كالتعبيرية ، والرمزية ، والسريالية ، فى التصوير المصرى المعاصر ، والسمات التشكيلية التى تؤثر فى تطور أسلوبه بهدف وعى فكرى لدى الطلاب وإثراء مدركاتهم الشكلية .

- ٥- وضع مقررات دراسية تتضمن كيفية القيام بالتحليل الفنى لأعمال التصوير المصرى المعاصر بهدف وعى فنى بكيفية استخلاص السمات التشكيلية لهذه الأعمال .
- ٦- ضرورة تعريف الطلاب التربوية الفنية بالعلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة فى أعمال المصورين المصريين المعاصرين .
- ٧- العناية بالتصوير المصرى المعاصر والتعرف على ظروف ظهوره إلى حيز الوجود ، مما يجعل الطالب يدرك أن لكل فن ظروفه الخاصة التى ينبع منها ويتأثر بها .

ثالثاً - البحوث المقترحة :

- ١- أثر استخدام برنامج يتضمن السمات التشكيلية لمختارات من التصوير المصرى المعاصر والإفادة منها فى تدريس مقرر التصوير لطلاب التربية الفنية بالجامعة .
- ٢- البيئة البصرية كبعد ثقافى فى تنمية جوانب الإبداع الفنى لدى طلاب المرحلة الجامعية وأثرها على تقنيات الأداء الفنى لديهم (دراسة نظيرية) .
- ٣- أساليب المعالجة التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين والفطريين (دراسة مقارنة) .
- ٤- السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وارتباطها بالتراث الفنى وأثر ذلك على تدريس التصوير لطلاب التربية الفنية بالمرحلة الجامعية .
- ٥- اللزمات التشكيلية فى أعمال التصوير المصرى الحديث والمعاصر (دراسة تحليلية).

مراجع الدراسة

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية:

- ١- ابتسام رجب عبد الجواد (١٩٩٤): "تكوين الصورة فى الفن المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٢- إبراهيم عبد المغنى إبراهيم (١٩٩٣): "العلاقة الكامنة بين الشكل والأرضية فى التصوير الحديث كمدخل لبرنامج تجريبى لتدريس التصوير"، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٤- إبراهيم عيسى عبد الحافظ (٢٠٠٠): "الإفادة من معطيات التصوير المعاصر فى إثراء التعبير الابتكارى لدى طلاب التربية الفنية بالجامعة" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية، جامعة المنيا.
- ٤- _____ (١٩٩٦): "أثر استخدام برنامج يتضمن مفهوم الطبيعة الصامتة فى التصوير الحديث على إثراء الأداء الفنى التشكلى لدى طلاب التربية الفنية بالجامعة" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية، جامعة المنيا.
- ٥- أبى منظور (١٩٧٩): "لسان العرب"، دار المعارف، القاهرة.
- ٦- أبو الحمد محمود فرغلى (١٩٩١): "التصوير الإسلامى - نشأته وموقف الإسلام منه، وأصوله، ومدارسه" الدار المصرية اللبنانية.
- ٧- أبو صالح الألفى (١٩٧٧): "الموجز فى تاريخ الفن العام"، دار نهضة مصر، القاهرة.
- ٨- أحمد السرساوى (١٩٩٧): "تجليات إنشادية من صورة الشجرة"، مجلة إبداع، القاهرة.
- ٩- أحمد عبد الحفيظ محمد (١٩٩٧): "تقنيات جديدة لاستخدام بقايا الخامات فى التصوير المعاصر" بحوث المؤتمر العلمى السادس، كلية التربية الفنية.
- ١٠- أحمد عبد الله محمد عبد الله (٢٠٠٠): "التجريدية فى النحت المصرى المعاصر والإفادة منها فى مجال التربية الفنية" رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١١- أحمد عبده سليم (١٩٨٠): اختيار الألوان كما تبدو فى عينة من رسوم التلاميذ المصريين بالمرحلة الإعدادية ودلالاتها النفسية التربوية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

- ١٢- أحمد فؤاد سليم (١٩٩٨): "مصطفى الرزاز، رحلة التجربة المبدعة في الصورة وفي نحت الفراغ"، مجلة إبداع، العدد السابع، يوليو.
- ١٣- أحمد محمد عبد الخالق (١٩٩٦): "الأبعاد الأساسية للشخصية" دار المعارف، القاهرة.
- ١٤- أحمد نوار (١٩٩٧): "أحمد نوار وسيرته الإبداعية"، سنتر لاين للتصميم والطباعة، الدقى.
- ١٥- إدوارد لوسى سميث، ترجمة أشرف رفيق عفيفى (١٩٩٧): "الحركات الفنية منذ ١٩٤٥"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- ١٦- إسماعيل شوقي (١٩٩٩): "الفن والتصميم"، زهراء الشرق، القاهرة.
- ١٧- أشرف أحمد محمد العتبانى (١٩٩٥): "السمات الفنية لمختارات من الفن المعاصر المرتبط بالتكنولوجيا الحديثة ودورها في إثراء التذوق الفني" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٨- أشرف السيد العويلى (١٩٩١): "الفن الشعبى فى التصوير المصرى المعاصر ومداخل استخدامه فى التربية الفنية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٩- أكرم قانصو (١٩٩٥): "التصوير الشعبى العربى"، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- ٢٠- أمجد صلاح التهامى (١٩٩٩): "القيم التشكيلية والتعبيرية لمنحوتات عنصر الحيوان فى الفن الحديث"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٢١- أمل مصطفى إبراهيم (١٩٩٤): "تصميم برنامج تذوق التصوير المصرى المعاصر لطلاب التربية الفنية وقياس أثره"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٢٢- إيناس أحمد عزت (٢٠٠٠): "البيئة والتراث فى إنتاج المصورات المصرىات"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية - جامعة حلوان.
- ٢٣- أيهاب محمد الزهرى (٢٠٠٠): "الجمال الطبيعى للخامة وتناولها فى الفن قديماً وحديثاً"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٢٤- آلان وكريستين روسيون (١٩٩٠): "عبد الهادى الجزار فنان مصرى"، دار المستقبل العربى، القاهرة.
- ٢٥- السيد القماش (١٩٩٤): "التصوير الجدارى فى مقابر بنى حسن"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- ٢٦- السيد جمال محمد فوزى (١٩٩٠): "الرمزية وأثرها على القيم الجمالية فى النحت العالمى والمصرى المعاصر"، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ٢٧- الفريد لوكاس، ترجمة زكى نجيب اسكندر، محمد زكى غنيم (ب.د): "المواد والصناعات عند قدماء المصريين"، دار الكتب، القاهرة.
- ٢٨- القمص يوسف السريانى (١٩٩٥): "الفن القبطى ودوره الرائد بين فنون العالم المسيحى"، ج ١، ط ١، مطبعة الأنبا روس العباسية الأوفست، القاهرة.
- ٢٩- المعجم الوسيط (١٩٧٣): "ج ٢، ط ٢"، دار المعارف، القاهرة.
- ٣٠- اناتولى بوجدانوف، ترجمة أشرف الصباغ (٢٠٠٠): "الفنون التشكيلية فى جمهورية مصر العربية" الأمل للطباعة والنشر، القاهرة.
- ٣١- أ.ع.ح (١٩٩٨): "أبو العينين فى مواجهة الفراغ"، مجلة إبداع، العدد الخامس، مايو.
- ٣٢- بدر الدين أبو غازى (ب.د): "راغب عياد"، سلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة.
- ٣٣- برنارد مايرز، ترجمة سعد المنصورى، مسعد القاضي (١٩٦٦): "الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها" مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- ٣٤- بكرى محمد محمود بكرى (١٩٩٢): "استلهاج التراث المصرى القديم فى التصوير المصرى المعاصر"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة الإسكندرية.
- ٣٥- بلال أحمد إبراهيم (١٩٨٧): "تطويع الصياغات الفنية للعناصر الحية فى المنسوجات القبطية لتلائم أسلوب الطباعة بالشاشة الحريرية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٣٦- بلقيس سيد سلطان (١٩٨٨): "الرمزية فى التصوير المصرى المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ٣٧- بهاء عشم مرقص (١٩٧٩): الفراغ كقيمة تشكيلية فى التصوير المعاصر، والإفادة منه فى التربية الفنية فى المرحلة الثانوية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٣٨- ثروت عكاشة (١٩٩٥): "التصوير المغولى الإسلامى فى الهند"، ج ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- ٣٩- ثروت عكاشة (١٩٩١): "الفن المصري القديم"، ح ٢، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٤٠- _____ (١٩٩٠): "المعجم الموسوعي للمصطلحات الفنية"، مكتبة لبنان، القاهرة.
- ٤١- _____ (١٩٧٤): "فن الواسطي من خلال مقامات الحريري"، دار المعارف، القاهرة.
- ٤٢- جاسيا ريتشارد، ترجمة عمر مكاوي (١٩٧٤): "تطوير التأثير المتبادل بين العلم والفن"، مجلة العلم والمجتمع، العدد ١٦، سبتمبر.
- ٤٣- جرجس لطفى واصف (١٩٩٤): التصوير القبطي وتأثيره في الفن الحديث، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ٤٤- جمال القصاص (١٩٩٩): "لوحات معجونة بالضوء"، مجلة إبداع، العدد الخامس، مايو.
- ٤٥- جمال حمدان (١٩٨٤): "شخصية مصر" عالم الكتب، القاهرة.
- ٤٦- جمال رفعت لمعي (١٩٨٤): "نظرية التحديث في الفن كمدخل لمدرسة مصرية معاصرة"، بحث منشور، في دراسات وبحوث، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، م ٧، العدد الثاني.
- ٤٧- جون ديوى، ترجمة ذكرى إبراهيم (١٩٦٣): "الفن خيرة"، دار النهضة العربية، القاهرة.
- ٤٨- جيهان على سليمان (١٩٩٤): "اللون كقيمة تعبيرية في التصوير المعاصر"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ٤٩- حامد سالم جمعة (٢٠٠٠): "برنامج مقترح لتدريس السمات اللونية لمختارات من التصوير الجداري القديم وأثره في تنمية تقنيات اللون لدى التربية الفنية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس.
- ٥٠- حامد سعيد (١٩٩٤): "الفن المعاصر في مصر"، وزارة الثقافة والإرشاد القومي بالقاهرة بالتعاون مع دار النشر يوغوسلافيا، بلجراد.
- ٥١- حسام بدر الدين عبد السلام صقر (١٩٩٦): "القيم المللمسية على سطح الصورة في القرن العشرين كمدخل لأثره في تدريس التصوير في كلية التربية الفنية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٥٢- حسن حسن احمد الخلفي (٢٠٠٠): "حلول متنوعة لخلفيات الأشكال في اللوحة الزخرفية كمدخل لتنمية التصميم لدى طلاب كلية التربية النوعية"،

رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة

عين شمس.

٥٣- حسن محمد حسن (١٩٧٩): "الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر" دار الفكر العربي، القاهرة.

٥٤- حسين بيكار (١٩٨٠): "جريدة الأخبار"، ١٨ أكتوبر.

٥٥- حسين محمد علي (١٩٩٣): "علاج الصور الجدارية وصيانتها بمنطقة آثار المنيا" ، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الآداب (قسم الآثار)، جامعة أسيوط.

٥٦- حكمت محمد بركات (١٩٩٩): "جماليات الفنون القبطية"، عالم الكتب، القاهرة.

٥٧- _____ (١٩٩٧): "التذوق وتاريخ الفن القبطي"، مطبعة الموسيقى، القاهرة.

٥٨- حمدي حلمي محمد عبد الحكيم (١٩٨٢): "الخلفية الفكرية وأثرها في التصوير المصري المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، جامعة حلوان.

٥٩- حمدي خميس (١٩٧٥): "التذوق الفني ودور الفنان والمستمتع"، دار المعارف، القاهرة.

٦٠- خالد أحمد شحاته (٢٠٠١): "القيم الفنية في أعمال رواد التصوير بالتربية الفنية ودورهم في إثراء الحركة التشكيلية المصرية الحديثة"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٦١- راوية عبد المنعم (١٩٨٧): "القيم الجمالية"، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية.

٦٢- رشدي إسكندر وآخرون (١٩٩١): "٨٠ سنة من الفن"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦٣- رشدي إسكندر (ب.د): "أدهم وائل"، سلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة.

٦٤- رضا عبد السلام (٢٠٠٢): "كتالوج معرض الفنان زكريا الزيني في ذكرى ٧٠ عاماً على مولد الفنان"، مركز الجزيرة للفنون.

٦٥- _____ (٢٠٠٢): "الرسم المصري المعاصر"، دار الهلال، القاهرة.

٦٦- رضا محمود محمد مرعي (١٩٩٩): "التجريدية التعبيرية في مصر كمدخل تجريبي لإثراء التصوير المعاصر" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٦٧- روبين جورج كولنجوود، ترجمة أحمد حمدي محمود (١٩٩٨): "مبادئ الفن"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٦٨- روز رافت زكى (٢٠٠١): التراث الفنى كمصدر للرؤية الفنية فى ضوء مفهوم التعددية الثقافية لتدريس التصوير لطلاب التربية النوعية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٦٩- _____ (١٩٩٥): "تقنيات تصوير ما بعد الفن الحديث لأثرء التعبير الفنى" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٧٠- زكريا إبراهيم (١٩٧٩): "مشكلة الفن"، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

٧١- زكريا أحمد حافظ (١٩٩٨): "مفهوم الواقعية عند المصور محمد حامد عويس" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

٧٢- زوزو عمر عبد العزيز (١٩٧٧): "دراسة تحليلية لمختارات من الرسوم الحائطية الشعبية المصرية والإفادة منها فى تنمية التعبير الفنى فى المرحلة الابتدائية" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٧٣- زينب رافت السيجنى (١٩٧٨): أسس تصميم المنمنمة الإسلامية فى المدرسة العربية، وأثره فى تدريس مادة التصميم لمعالم التربية الفنية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٧٤- _____ (١٩٧٢): "قيم التكوين الزخرفى فى الفن المصرى القديم، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٧٥- سالم السن قشوط (١٩٩١): دراسة للوحدات الزخرفية فى الفن الشعبى الليبى والاستفادة منها فى تصميم اللوحات الزخرفية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٧٦- سامى عبد الفتاح البلشى (٢٠٠١): "التعبير عن الأحداث السياسية فى التصوير المصرى المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

٧٧- سعاد حسن عبد الرحمن (١٩٩٧): أثر تطبيق برنامج مقترح للتدريب على توظيف نظم المجموعات اللونية فى التصوير للطلاب المتخصصين فى التربية الفنية، بحث منشور، مجلة التربية، قطر، العدد ١٢٣، السنة ٢٦.

- ٧٨- سعاد عبد الله عبد الهادى (١٩٩١): "المرأة كعنصر تشكيلي وقيمة أساسية فى التصوير المصرى" رسالة ماجستير، غير منشورة، المعهد العالى للنقد الفنى، أكاديمية الفنون.
- ٧٩- سعد الخادم (١٩٩٣): "الحياة الشعبية فى رسوم ناجى"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٨٠- سعيد الوتيرى، سلوى الغريب (١٩٨٨): "أسس التصميم ودورها فى تطوير قدرات المصمم الابتكارية"، ج ١، مطابع جامعة حلوان.
- ٨١- سعيد توفيق (١٩٩٧): "عالمية الفن ومحليته"، دار قباء، القاهرة.
- ٨٢- سمير محمود عبد الفضيل (١٩٩٧): "مصورو الجماعات الفنية فى مصر خلال الأربعينيات" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ٨٣- سهام محمد على طمان (١٩٩٩): "مفهوم الرمز فى الفن الشعبى المصرى وأثره فى التصوير المعاصر"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٨٤- سيد هريدى (ب.د): "أنجى... أنشودة الحرية"، كتالوج متحف الفنانة أنجى أفلاطون، مركز الفنون المعاصرة، مجمع ١٥ مايو.
- ٨٥- سيف لطيف واسيلى (١٩٨٩): "التعبيرية فى التصوير المصرى المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ٨٦- شاكى عبد الحميد (١٩٨٧): "العملية الإبداعية فى فن التصوير" عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت.
- ٨٧- شاكى مصطفى (١٩٨٦): "الوحدة فى الفن الإسلامى"، مجلة الفن المعاصر، المجلد الأول، العدد الأول، خريف.
- ٨٨- صالح رضا (١٩٩٠): "ملاح وقضايا الفن التشكيلي المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٨٩- صبحى الشارونى (١٩٩٩): "تحية حليم... والواقعية الأسطورية"، دار الشروق، القاهرة.
- ٩٠- _____ (١٩٩٨): "هؤلاء الفنانون وتراثهم الشعبى"، مجلة العربى، الكويت، العدد ٤٧٨، سبتمبر.
- ٩١- _____ (١٩٩٨): "متحف فى كتاب"، ط ١، دار الشروق، القاهرة.
- ٩٢- _____ (١٩٨٥): "الفنون التشكيلية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- ٩٣- صبحى الشارونى (ب.ت): صلاح طاهر، "سلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفترة التشكيلية"، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة.
- ٩٤- صبرى محمد منصور (٢٠٠٠): "الشخصية المصرية فى الفنون التشكيلية"، دراسات تشكيلية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أفاق الفن التشكيلي، القاهرة.
- ٩٥- _____ (١٩٨٤): "الفنون التشكيلية فى مصر بين التقليد والتجديد"، مجلة إبداع، العدد الثالث، مارس.
- ٩٦- صفوت كمال (١٩٧٦): "مناهج بحث الفلكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة"، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس، العدد الرابع، وزارة الإعلام بالكويت.
- ٩٧- صلاح الراوى (١٩٨٧): "بعض ملامح الهوية المصرية العربية"، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العددان الثالث والرابع، القاهرة.
- ٩٨- طارق حسن أحمد (١٩٩٧): "الشكل والأسطورة فى الفن المصرى القديم كمدخل للاستلهام فى التصوير المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٩٩- عادل ثابت (١٩٩٩): "محلة الكواكب" سبتمبر ١٩٩١، من مقدمة كتالوج معرض سعد زغلول، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- ١٠٠- عائدة عبد العزيز نافع (١٩٨٩): "أساليب التصوير الجدارى بين القديم والحديث"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ١٠١- عبد الرحمن النشار محمد (١٩٩٦): "مقدمة كتالوج الفنان عن معرضه".
- ١٠٢- _____ (١٩٧٨): "التكرار فى مختارات من التصوير الحديث والإفادة منه تربوياً"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٠٣- عبد الرحمن عطية بسيونى (١٩٩٣): "أثر البيئة على إبداع المصورين المعاصرين فى الإسكندرية" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ١٠٤- _____ (٢٠٠٠): "الموروث الشعبى كمدخل لإبداع تصوير مصرى معاصر"، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

- ١٠٥- عبد الرحيم إبراهيم أحمد (١٩٨٩): "تاريخ الفن فى العصور الإسلامية"، العمارة وزخرفتها، عالم الكتب، القاهرة.
- ١٠٦- _____ (١٩٨١): استمرار بعض سمات الفن المصرى القديم فى العصرين الإغريقى والرومانى بمصر، "رسالة ماجستير، غير منشورة" كلية التربية الفنية، جامعة حلوان
- ١٠٧- عبد الرحيم الصراف (١٩٨٨): "تصميم برنامج لتكنولوجيا تعليم الوعى البيئى"، بحث منشور كتاب بحوث مؤتمر التربية الفنية وقضية الانتماء، ج ١.
- ١٠٨- عبد العظيم عبد السلام الفرجاني (١٩٨١): "علاقة بعض سمات الصورة بالتعرف لدى الكبار" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٠٩- عبد الغنى الشال (١٩٨٤): "مصطلحات فى الفن والتربية الفنية"، جامعة الملك سعود، الرياض.
- ١١٠- عبد الغنى النبوى الشال، محمود النبوى الشال (١٩٧٣): "التذوق الفنى وتاريخ الفن" دار المعارف، القاهرة.
- ١١١- عبد المطلب القريطى (١٩٨٤): "مفهوم الأصالة بين التجديد والتقليد فى محتوى الإبداع الفنى التشكيلى"، بحث منشور، دراسات وبحوث، جامعة حلوان.
- ١١٢- عبد المعز شاهين (١٩٨٢): "ترميم وصيانة المباني الأثرية والتاريخية"، المملكة العربية السعودية، وزارة المعارف، القاهرة.
- ١١٣- عبد كيوان (٢٠٠٢): "الرسم بالألوان الزيتية" مكتبة الهلال، القاهرة.
- ١١٤- عبلة شوقي أحمد الجمل (٢٠٠٠م): "البيئة الريفية فى التصوير المصرى الحديث"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ١١٥- عز الدين نجيب (١٩٩٧): "التوجه الاجتماعى للفنان المصرى المعاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١١٦- _____ (١٩٩٦): "مجلة الشموع"، العدد ٤١.
- ١١٧- _____ (١٩٩٤): "فنانون وشهداء الفن التشكيلى وحقوق الانسان"، مركز القاهرة لدراسات حقوق الانسان.
- ١١٨- _____ (١٩٨٩): "صبرى منصور والتواصل مع التراث"، مجلة شموع، العدد ١٤.

- ١١٩- عز الدين نجيب (١٩٨٨): "يوسف سيده"، من الواقعية إلى لغة الكمبيوتر، مجلة إبداع، العدد ١٢ ديسمبر.
- ١٢٠- _____ (١٩٨٤): "فجر التصوير المصري الحديث"، دار المستقبل العربى، القاهرة.
- ١٢١- _____ (١٩٨٤): "حامد ندا فى الكشف فى أعماق الواقع إلى البحث عن لغة جديدة"، مجلة إبداع، يناير.
- ١٢٢- عصام الدين محمد توفيق (١٩٩٩): "الأساليب والتقنيات فى الرسوم التعبيرية على الخزف الإسلامى كمصدر لأثراء تدريس الخزف" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان .
- ١٢٣- عصام عبد العزيز على (٢٠٠٠): القيم الإبداعية فى رسوم المدرسة التأثرية الحديثة وما بعدها والإفادة منها، بحث منشور، (فى بحوث التربية الفنية والفنون)، المجلد الأول، العدد الأول، يونيو.
- ١٢٤- عصمت محمد عدلى أباطه (١٩٩٤): "الشكل الرمزى فى التصوير المصرى المعاصر وارتباطه بفنون التراث المحلى وأثر ذلك على تدريس التصوير بكلية التربية الفنية" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية جامعة حلوان.
- ١٢٥- عفيفى بهنسى (١٩٨٩): "ال عمران الثقافى بين التراث والقومية"، ط١، دار الكتاب العربى.
- ١٢٦- _____ (١٩٨٢): "موسوعة تاريخ الفن والعمارة"، الفنون القديمة، ح٢، بيروت، دار الدائر اللبنانى.
- ١٢٧- على الشماط (١٩٩٨): "تاريخ الفن، الاتجاهات الرئيسية فى فن التصوير من القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين"، المعهد العالى للموسيقى، دمشق، سوريا.
- ١٢٨- _____ (١٩٩٧): "تاريخ الفن"، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
- ١٢٩- عمر النجدي (١٩٩٦): "أجدية التصميم"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٣٠- عنايات المهدي (١٩٩٧): "فن استعمال ألوان الجواش"، مكتبة بن سينا، القاهرة.
- ١٣١- عنايات يوسف رفلة (١٩٧٦): "أثر ديناميكية العصر الحديث على الفن التشكيلى وعلاقتها بالأزياء الحديثة واستخدامها فى مجال التربية الفنية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

- ١٣٢- فاتن سعد الدين فضالى (١٩٩١): "توليف الخامات على سطح الصورة فى مجال التصوير المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٣٣- فاروق بسيونى (١٩٩٢): "الشاعرية الغنائية فى أعمال حلمى التونى"، مجلة إبداع، العدد العاشر، أكتوبر.
- ١٣٤- _____ (ب.ت): "جاذبية سرى ورحلة بين الزمان والمكان"، سلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة.
- ١٣٥- فاروق وهبه الجبالى (٢٠٠١): "ظاهرة الأغتراب فى فن التصوير المعاصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٣٦- _____ (١٩٨٨): "دور الخامة فى فن التصوير" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، جامعة حلوان.
- ١٣٧- فاطمة على (ب.ت): "حامد ندا"، سلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة.
- ١٣٨- فكرى محمد عكاشة (٢٠٠٠): "الجوانب الفلسفية والجمالية فى استلهام الطبيعة لمدرسة الفن والحياة لحامد سعيد كمدخل لاستحداث صياغات جديدة فى الرسم والتصوير"، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٣٩- كايد عمرو (١٩٨٦): "الإيقاع فى الفن التشكيلى"، مجلة التربية، قطر، العدد السابع والسبعون، مايو.
- ١٤٠- كمال الملاخ (١٩٩١): "٨٠ سنة من الفن" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٤١- كمال الملاخ و صبحى الشارونى (١٩٨٤): "الإخوان سيف وأدهم وأنلى"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٤٢- لىلى حسن إبراهيم (١٩٩٨): "تنمية الوعي بجماليات البيئة المصرية من خلال برنامج التربية الفنية"، بحث منشور، المؤتمر العلمى الثانى للتربية الفنية وقضية الانماء، ج ١، مارس.
- ١٤٣- ليوناردو دافنشى، ترجمة عادل البسيونى (١٩٩٥): "نظرية التصوير" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٤٤- ماجد يوسف (١٩٩٣): "التصوير المصرى الحديث من منظور أنثوى"، مجلة إبداع، العدد الأول، يناير.

- ١٤٥- مجمع اللغة العربية (١٩٨٠): "المعجم الوجيز"، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة.
- ١٤٦- محسن محمد عطية (٢٠٠٢): "تقد الفنون من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة"، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- ١٤٧- _____ (٢٠٠٢): "التحليل الجمالي للعمل الفني"، دار المعارف، القاهرة.
- ١٤٨- _____ (٢٠٠١): "الفنان والجمهور"، دار الفكر العربى، القاهرة.
- ١٤٩- _____ (٢٠٠٠): "القيم الجمالية فى الفنون التشكيلية"، ط١، دار الفكر العربى، القاهرة.
- ١٥٠- _____ (١٩٨٩): "موضوعات فى الفنون التشكيلية"، دار الكتب، القاهرة.
- ١٥١- محمد أسحق قطب (١٩٩٤): "المفهوم الجمالى لتناول الخامة فى النحت الحديث وأثره على القيم التشكيلية والتعبيرية فى أعمال طلاب كلية التربية الفنية" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٥٢- محمد الهادى عفيفى (١٩٧٣): "فى أصول التربية"، مكتبة الأنجلوا المصرية، القاهرة.
- ١٥٣- محمد ثابت محمد (٢٠٠٢): "القيم الفنية والفكرية المستحدثة فى فن التصوير المصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا.
- ١٥٤- محمد حماد (١٩٧٣): "تكنولوجيا التصوير" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٥٥- محمد رجائى الطحلاوى، يحيى عبد الحميد إبراهيم (١٩٩٧): "وداعاً بخيت فراج ... فنان الألوان المائية"، جامعة أسيوط.
- ١٥٦- محمد رضا عبد السلام (١٩٨٣): "اللون واستخدامه فى التصوير الحديث" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ١٥٧- محمد صدقى الجباخنجى (١٩٦٢): "الموجز فى تاريخ الفن"، دار المعارف، القاهرة.
- ١٥٨- محمد عابد الجابرى (١٩٩١): "التراث والحداثة"، دراسات ومناقشات، بيروت.
- ١٥٩- محمد عبد العال عبد السلام (١٩٩٥): "الهوية الثقافية الفنية وتحديات العصر"، مؤتمر جامعة الاسكندرية، كلية الفنون الجميلة، بعنوان الفن والثقافة وآفاق القرن ٢١، ٢-٥ أكتوبر.
- ١٦٠- محمد عبد القادر الفتى (١٩٩٩): "البيئة - مشاكلها وقضاياها"، مكتبة الأسرة، القاهرة.
- ١٦١- محمد عبد اللاه إسماعيل (٢٠٠٠): "الأساليب والرموز التشكيلية ومراحلها الإبداعية فى التصوير الفطرى المصرى والفرنسى (دراسة مقارنة)" رسالة

دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية، قسم التربية الفنية، جامعة المنيا.

١٦٢- محمد عبد المنعم إبراهيم (١٩٩٥): "القيم الإبداعية فى التصوير عند حامد ندا" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

١٦٣- محمد كمال (١٩٩٨): "رضا عبد السلام ميلاد التحاوز من رحم الارتباط"، مجلة إبداع، العدد الحادى عشر، نوفمبر.

١٦٤- محمد محمد عبد المنعم صالح (١٩٧١): "علاقات تشكيلية مصرية إسلامية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

١٦٥- محمد نبيل مصطفى حسن (١٩٨٧): "فلسفة التكوين فى التصوير المصرى القديم والمعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

١٦٦- محمود أبو العزم دياب (١٩٨٧): "منابع الرؤية الفنية وأثرها على جيل رواد التصوير المصرى الحديث" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.

١٦٧- محمود البسيونى (٢٠٠١): "الفن فى القرن العشرين"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة.

١٦٨- _____ (١٩٩٣): "إبداع الفن وتذوقه"، دار المعارف، القاهرة.

١٦٩- _____ (١٩٨٩): "مبادئ التربية الفنية"، دار المعارف، القاهرة.

١٧٠- _____ (١٩٨٤): "الفن والتربية"، ط٣، دار المعارف، القاهرة.

١٧١- _____ (١٩٨٠): "أسرار الفن التشكيلى"، عالم الكتب، القاهرة.

١٧٢- _____ (١٩٧٨): "الطابع القومى لفنوننا المعاصرة دراسات وبحوث"، إعداد

لجنة الفنون التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة

١٧٣- _____ (١٩٧٠): "التربية بمجتمعنا الاشتراكى"، دار المعارف، القاهرة.

١٧٤- محمود البسيونى، فاطمة أبو النوارج (١٩٩٨): "الفن لرياض الأطفال"، ج٢، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة.

١٧٥- محمود النبوى الشال، مها محمود النبوى الشال (٢٠٠٠): "الحضارة الفنية التشكيلية فى مصر القديمة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١٧٦- محمود بقشيش (١٩٩٨): "زينب عبد الحميد ومنظور عين الطائر"، مجلة الهلال، سبتمبر.

- ١٧٧- محمود بقشيش (١٩٩٧): "تجليات شجرة.. فى معرض عز الدين نجيب"، مجلة إبداع، العددان السادس والسابع، يونيو ويوليو.
- ١٧٨- محمود على محمود (١٩٨٩): "القيم التشكيلية للرسوم فى فن التصوير المصرى القديم والمعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ١٧٩- محى الدين طالو (١٩٦١): "الرسم واللون"، دار دمشق، لبنان.
- ١٨٠- محى الدين طرايبية (١٩٩٣): "أهمية النشاط التجريبي فى تكوين الصور والرسوم"، بحث منشور، مؤتمر دور كليات التربية فى تنمية المجتمع، كلية التربية، جامعة المنيا.
- ١٨١- مختار العطار (٢٠٠٠): "آفاق الفن التشكيلى على مشارف القرن الحادى والعشرين"، ط١، دار الشروق، القاهرة.
- ١٨٢- _____ (١٩٩٧): "رواد الفن وطلبة التنوير فى مصر"، ج ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٨٣- _____ (١٩٩٦): "رواد الفن وطلبة التنوير فى مصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٨٤- _____ (١٩٩٤): "الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ١٨٥- _____ (١٩٨٦): "الفن والحداثة بين الأمس واليوم"، العدد الأول، مجلد ١٧، عالم الفكر، الكويت.
- ١٨٦- مرفت شاذلى هلال (١٩٩٨): "أثر البيئة النوبية على أعمال المصورين المصريين المعاصرين"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ١٨٧- مصطفى الرزاز (١٩٨٤): "التحليل المورفيولوجى لأسس التصميم وموقف المشاهد منها"، مجلة دراسات وبحوث، المجلد السابع، العدد الثالث.
- ١٨٨- مصطفى سويف (١٩٨١): "الأسس النفسية لإبداع الفن"، ط٤، دار المعارف، القاهرة.
- ١٨٩- مصطفى عبد العزيز محمد (١٩٧٣): "بعض الخامات غير التقليدية فى التصوير الحديث وإمكانياتها ومدى الإفادة منها فى ميدان التربية الفنية"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

- ١٩٠- مصطفى محمد مهدى (١٩٧٨): "التصوير التشخيصى المصرى منذ عام ١٩٥٠ والإفادة منه في تدريس التذوق الفنى بالتعليم العام" رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٩١- مكرم حنين (٢٠٠١): "صلاح طاهر... رحلة البحث عن الذات" مقال بجريدة الأهرام.
- ١٩٢- _____ (٢٠٠١): "تعبيرية جرجس لطفى"، جريدة الأهرام، ٢٢ يونيو.
- ١٩٣- _____ (٢٠٠٠): "المصور عبد الوهاب مرسى يعرض رصيده الإبداعى"، جريدة الأهرام، بتاريخ ٣٠ يناير.
- ١٩٤- منى مصطفى عليوه (١٩٩٦): "الاستفادة من التاريخ الحضارى للمنيا بقراها السياحية في تصميم جداريات معاصرة"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة حلوان.
- ١٩٥- منير البعلبكي (١٩٩٦): "المورد - قاموس إنجليزي عربي" دار العلم للملايين، بيروت.
- ١٩٦- نادر حمدى محمد (١٩٧٦): "فن الحركة الفعلية والإفادة منها في تدريس الفنون، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٩٧- نبيل الحسينى (١٩٨١): "منابع الرؤية فى الفن"، دار المعارف، القاهرة.
- ١٩٨- نبيل عبد السلام جمعة (١٩٩٤): "مختارات من الفن المصرى المعاصر التي عبرت عن الأحداث القومية كمدخل للتذوق الفنى" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ١٩٩- نجوى العشرى (٢٠٠٢): "حامد عبد الله"، جريدة الأهرام، مارس.
- ٢٠٠- _____ (٢٠٠٢): "جريدة الأهرام"، ١٠ مارس.
- ٢٠١- نجوى على محمد (١٩٩٤): اللون وتوظيفه في مختارات من الحضارات المختلفة كمدخل تجريبى لتدريس اللوحة الزخرفية، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية، جامعة المنيا.
- ٢٠٢- نشوى نعيم صادق (١٩٩٩): "السمات التعبيرية في وجوه الفيوم كمدخل للإبداع في التصوير المعاصر" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية، جامعة حلوان.
- ٢٠٣- نعيم عطية (١٩٩٦): "عبد الرحمن النشار وسيرته الإبداعية"، سنترالين للطباعة، الدقى
- ٢٠٤- _____ (١٩٨٨): "دنيا هذا الفن"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٢٠٥- _____ (١٩٧٦): "العين العاشقة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- ٢٠٦- هدى أحمد زكى السيد (١٩٧٩): "المنهج التجريبي فى التصوير الحديث، وما يتضمنه من أساليب ابتكارية وتربوية"، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٢٠٧- هربرت ريد، ترجمة سامى خشبه، ومصطفى حسن (ب.د): "معنى الفن"، دار الكتاب العربى، القاهرة.
- ٢٠٨- _____، ترجمة محمد فتحى، جرجس عبده (١٩٨١): "الفن اليوم" دار المعارف، القاهرة.
- ٢٠٩- هناء مسعد حراز (١٩٩٧): "السمات الفنية للتصوير المصرى القديم بمقابر الفنانين فى دير المدينة كمصدر لإبداع أعمال فنية معاصرة"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.
- ٢١٠- هيام هارون عطية (١٩٩٩): "أثر الخامات المستحدثة على الصياغات التشكيلية فى التصوير الجدارى"، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة المنيا.
- ٢١١- وفاء محمد إبراهيم (١٩٩٤): "فلسفة فن التصوير الإسلامى"، حولية كلية البنات، العدد السابع عشر، القسم الأدبى، جامعة عين شمس.
- ٢١٢- يحيى حموده (١٩٩٠): "نظرية اللون"، دار المعارف، القاهرة.
- ٢١٣- يوسف مكرم إبراهيم (١٩٨٥): "تشكيل أطباق خزفية مبتكرة من خلال تنوع الأساليب والتقنيات للأطباق فى عصر ما قبل الأسرات" رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- 214- Arnhiem, r (1954): "Art and visual perception Berkeley", University of California Press.
- 215- Carle. Gotiliele (1976): "Beyond Modern Art", Education New Yourk.
- 216- F. GandH. Wflowler (1984): "Oxford advanced learner's-Dictionary", efcurent English Oxford University, Press, Preintedin great Britain.
- 217- Feldman. E.B. (1978): "Varieties of visual Experience", Printice hall abrams, New Yourk.

- 218- Gombrich. E. H (1971): **"The Story of art"**, Phaidan, New York.
- 219- Graham Collier (1983): **"Form Spaceandvision"**, Printed in New Yourk.
- 220- Harpert Read (1979): **"The meaning of art"**,Faber, London.
- 221- J.Dewey (1975): **"Democracy and Education"**, An introctudion to the philosophy of Education, New Yourk, The macmillan company.
- 222- Jim. Jalel.&. Jim Boleach (1983): **"The stencial Book"**, van vostrand Reinbold company, ltd.
- 223- Kristin G. Gongdon (1986): **"Finding The traditain falk art"**, eductor's sperspective, Aesthetic Education, vdume 20, number 3.
- 224- Mumro, Thomas (1965): **"Evaluation in the arts and others Theories of culture history"** clecel and museum, ohiom.
- 225- Paul Zelanski & Mary Fisher (1989): **"Color"**, The Erbrt, Press, London.
- 226- Ren-Wuggle, (1982): **"Encyclopedia of prebistarc and ancient art"**, press.
- 227- Robert Birstedte (1970): **"The social order"**, Bombay, Macgraw. Hillcohill.
- 228- Stangos Nikos (1981) : **"Concepto of Modern art"**, thomas. & Hudson, London.
- 229- [www.modernartmuseum.gov.eg/artist s.asp .s](http://www.modernartmuseum.gov.eg/artist%20s.asp)

ملاحق الدراسة

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة المنيا
كلية التربية
قسم التربية الفنية

ملحق (١)

استطلاع رأي السادة المحكمين حول اختيار مجموعة
من المصورين المصريين المعاصرين
(الصورة الأولية)

السيد الأستاذ الدكتور /

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ... ، ... وبعد

يقوم الباحث / حامد سالم جمعة عزب . المدرس المساعد بقسم التربية الفنية . كلية التربية
جامعة المنيا بدراسة للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية تخصص (تربية فنية -
تصوير) عنوانها : - " السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين
وأثارها على تطور أسلوبهم الفني "

ويهدف هذا الاستطلاع إلى دقة اختيار مجموعة من المصورين تتناسب مع موضوع
الدراسة والتي تعتمد على السمات التشكيلية ، وهي مجموعة من الأساليب ، وتقنيات الخامات
المختلفة ، والقيم التشكيلية، بالإضافة إلى مصادر ومنابع الرؤية الفنية..التي يتناولها المصور
المصري المعاصر والتي تميزه عن غيره من المصورين وتجعل المتلقي من السهولة واليسر أن
يتعرف على شخصيته من خلال قراءة أعماله الفنية .

يعرض الباحث قائمة مرفقة بأسماء بعض المصورين المصريين المعاصرين وذلك للاختيار
منها وفق الشروط الآتية :-

- ١- فنان مصري .
- ٢- من رواد الحركة التشكيلية المعاصرة في الفترة من (١٩٣٦م إلى ١٩٦٧م) .
- ٣- له وافر من الإنتاج الفني التصويري .
- ٤- شارك في الحركة التشكيلية منذ الأربعينيات .
- ٥- أعمال تتميز بسمات تشكيلية(*) مميزة ومستمرة معه في معظم لوحاته .
- ٦- أثر في الحركة التشكيلية من خلال فكره الفني وأسلوبه الأدائي وأعماله المتعددة .
- ٧- شارك في المعارض العامة والخاصة بمصر والخارج .
- ٨- له مقتنيات عديدة .

وفيما يلي :-

قائمة المصورين المصريين المعاصرين المقترحة لتكون عينة البحث .

م	اسم الفنان المصور	مناسب	غير مناسب	م	اسم الفنان المصور	مناسب	غير مناسب
١	إبراهيم مسعودة			١٧	كمال يوسف		
٢	حامد عبدالله			١٨	محمد راتب صديق		
٣	محمد حامد عويس			١٩	ماهر رائف		
٤	حامد ندا			٢٠	محمود خليل		
٥	حسين بيكار			٢١	مصطفى الارنؤوطى		
٦	حسين يوسف أمين			٢٢	موريس فريد		
٧	راغب عياد			٢٣	يوسف سيده		
٨	سالم الحبشي						
٩	سمير رافع						
١٠	سيف وانلي						
١١	صلاح ظاهر						
١٢	صلاح يسري						
١٣	عبد الهادى الجزار						
١٤	عز الدين حمودة						
١٥	فؤاد كامل						
١٦	كمال التلمساني						

مع إضافة أي مقترحات بأسماء أخرى غير موجودة بالقائمة وترونها أكثر ملاءمة .

١ - ٢ -

بيانات خاصة بسيادتكم :-

الوظيفة /

الاسم /

ولسيادتكم وافر الشكر والتقدير

المشرفون على البحث

أ.د. / عصام عبد العزيز على

أ.م.د. / سعاد حسن عبد الرحمن

د. / إبراهيم عيسى عبد الحافظ

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة المنيا
كلية التربية
قسم التربية الفنية

ملحق (٣)

اسماء السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين
(عينة الدراسة)

م	المحكم	الدرجة العلمية والوظيفية
١	أ.د./ أحمد نبيل	أستاذ التصوير المتفرغ - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان.
٢	أ.د./ ثروت حسين رويحي	أستاذ التصوير ووكيل كلية التربية الفنية السابق - جامعة حلوان .
٣	أ.د./ صبري محمد منصور	استاذ التصوير ورئيس قسم التصوير كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان .
٤	أ.د./ محسن محمد عطية	استاذ النقد والتذوق الفني ووكيل كلية التربية الفنية لشئون الدراسات العليا - جامعة حلوان.
٥	أ.د./ محمد ممدوح عمار	استاذ التصوير المتفرغ - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان
٦	أ.م.د./ أحمد خليل محمد	أستاذ التصوير المساعد ورئيس قسم التصوير - كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا .
٧	أ.م.د./ حامد صقر	استاذ التصوير المساعد - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان.
٨	أ.م.د./ السيد صالح القماش	أستاذ التصوير الجداري المساعد - كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا.
٩	أ.م.د./ محمود عبد الحليم الغايش	أستاذ التصوير المساعد - كلية الفنون الجميلة - جامعة المنيا.
١٠	د/ أحمد عبد الغني محمد	مدرس بقسم التصوير - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان.
١١	د/ عادل محمد ثروت	مدرس بقسم التصوير - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان.
١٢	د/ عصمت عدلي إياظة	مدرس بقسم التصوير - كلية التربية الفنية - جامعة حلوان.
١٣	د/ محمد عبدا لاه إسماعيل	مدرس التصوير بقسم التربية الفنية - كلية التربية جامعة المنيا.

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة المنيا
كلية التربية
قسم التربية الفنية

ملحق (٣)

استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار
مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين
(الصورة النهائية)

السيد الأستاذ الدكتور /

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته ... ، ... وبعد

يقوم الباحث / حامد سالم جمعة عزب . المدرس المساعد بقسم التربية الفنية . كلية التربية
جامعة المنيا بدراسة للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في التربية تخصص (تربية فنية - تصوير)
عنوانها :-

" السمات التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين
وأثارها على تطور أسلوبهم الفني "

ويهدف هذا الاستطلاع إلى دقة اختيار مجموعة من المصورين تتناسب مع موضوع الدراسة
والتي تعتمد على السمات التشكيلية ، وهي مجموعة من الأساليب ، وتقنيات الخامات المختلفة ، والقيم
التشكيلية التي يتناولها المصور المصري المعاصر ، ومنابع رؤيتها الفنية ، والتي تميزه عن غيره من
المصورين وتجعل المتلقي من السهولة واليسر أن يتعرف على شخصيته من خلال قراءة أعماله الفنية .
يعرض الباحث قائمة مرفقة بأسماء بعض المصورين المصريين المعاصرين وذلك للاختيار منها
وفق الشروط الآتية :-

- ١ - فنان مصري .
- ٢ - من رواد الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة في الفترة من (١٩٣٦م إلى ١٩٦٧م) .
- ٣ - له وافر من الإنتاج الفني التصويري .
- ٤ - أعمال تتميز بسمات تشكيلية (*) مميزة ومستمرة معه في معظم لوحاته .
- ٥ - أثر في الحركة التشكيلية من خلال فكره الفني وأسلوبه الأدائي وأعماله المتنوعة
- ٦ - شارك في المعارض العامة والخاصة بمصر والخارج .
- ٧ - له مقتنيات عديدة .

وفيما يلي :-

قائمة المصورين المصريين المعاصرين التي تم اختيارها لتكون (عينة الدراسة) .

م	اسم الفنان المصور	مناسب	غير مناسب
١	صلاح طاهر		
٢	محمد حامد عويس		
٣	حامد ندا		
٤	عبد الهادي الجزار		

المشرفون على البحث

أ.د. / عصام عبد العزيز على

أ.م.د. / سعاد حسن عبد الرحمن

د. / إبراهيم عيسى عبد الحافظ

ملخص الدراسة

ملخص الدراسة باللغة العربية

مقدمة:

قامت الدراسة الحالية بتناول أهم السمات التشكيلية المميزة - أساليب، وتقنيات الخامات، وقيم تشكيلية - فى أعمال بعض الفنانين المصورين المصريين المعاصرين ومنابع رؤيتها الفنية واستلهاها... سواء أكان هذا الاستلهام الرموز والأساليب أم التكوين وطريقة توزيع العناصر أو القيم الفنية والتعبيرية أو التقنيات وطرق الأداء المستخدمة .

كما اعتمدت هذه الدراسة على وتحليل وتصنيف أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين فى الفترة من ١٩٣٦ حتى ١٩٦٧ م . مع عمل تصنيف مبنى على أسس علمية وفنية يعد تاريخاً وتأصيلاً لدورهم كمصورين مشاركين فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، وخاصة أن الدراسات السابقة قد ركزت على الجانب التاريخى لمشاركة الفنان فى الحركة الفنية ولم يعط لدراسة الجانب الفنى الأهمية الكافية - وأنه يمكن الاستفادة من أساليبهم الذاتية وطرقهم الفريدة المرتبطة بالبيئة والتراث الفنى المصرى فى إبراز الجانب التعبيري والتقني لدى دارسى الفن.

كما حاولت هذه الدراسة الكشف عن السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المؤثرين فى حركة الفن التشكيلى المصرى المعاصر والذين وردوا ذكرهم فى كتابات أو بحوث سابقة أو تعليقات أخبارية لا ترقى إلى درجة الدراسة والبحث، ومدى تأثير هذه السمات على تطور أسلوبهم الفنى الذى أثرى الجانب التعبيري والتقني باللوحات التصويرية.

مشكلة الدراسة :

يمكن تحديد وصياغة مشكلة الدراسة على النحو الآتى:

" هل يتأثر تطور الأسلوب الفنى بالسمات التشكيلية التى تميز أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) ؟ "

ويتفرع من السؤال الرئيسى السابق بعض التساؤلات الآتية :

- ١- ما السمات التشكيلية ومصادر الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر ؟
- ٢- ما الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر ؟
- ٣- ما العلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة فى التصوير المصرى المعاصر ؟.

فروض الدراسة :

سعت الدراسة إلى التحقق من صحة الفروض الآتية :

- ١ - هناك سمات تشكيلية مميزة في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين يمكن التعرف عليها وتحديدتها وتصنيفها .
- ٢ - يتأثر الأسلوب الفنى ببعض السمات التشكيلية التى تميز أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) .

أهمية الدراسة :

ترجع أهمية الدراسة إلى أنها تسهم فيما يأتى :

- ١ - تعرف السمات التشكيلية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين وكيفية تأثيرها على تطور أسلوبهم الفنى .
- ٢- الحفاظ على التراث التاريخى، من خلال دراسة منابع ومصادر الرؤية الفنية لدى بعض المصورين المصريين المعاصرين، وتوجيه نظر دارسى التربية الفنية الى إدراك قيمة هذا التراث لرفع مستوى الإحساس ببيئتهم والتمسك بتراثهم ، مما ينعكس على أسلوبهم الفنى.
- ٣ - إيجاد حلول جديدة للوحة التصويرية من خلال دراسة أساليب، وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر.
- ٤ - تعرف بعض العلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.
- ٥ - توصيف وتصنيف وتحليل أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين من خلال السمات التشكيلية المتضمنة بها.

أهداف الدراسة :

- ١ - دراسة أثر السمات التشكيلية على تطور الأسلوب الفنى فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) .
- ٢- دراسة مفهوم السمات التشكيلية ومصادر الرؤية الفنية فى أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين .
- ٣ - دراسة الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة التى يستخدمها بعض المصورين المصريين المعاصرين .

٤ - دراسة لبعض العلاقات والقيم التشكيلية المتضمنة في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.

حدود الدراسة :

١ - عينة الدراسة:

مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين المختارة من قبل لجنة الخبراء المتخصصين في التربية الفنية والفنون الجميلة في الفترة من (١٩٣٦م حتى ١٩٦٧م) أى من نهاية الحديث حتى منتصف الستينات.

وذلك للأسباب الآتية :

- تعتبر هذه الفترة فترة بنائية والتي بنى عليها الفكر المصرى المعاصر.
- تمثل هذه الفترة عصر نهضة فنية في مصر ليست في الفن التشكيلي فقط بل في شتى فروع الفن.
- تعتبر فترة النمو الفني للفن التشكيلي المعاصر.
- عام ١٩٣٦ م : فترة البعثات العلمية الحديثة.
- عام ١٩٦٧ م : فترة الهدم والنكسه .

٢ - أدوات الدراسة :

أ- استطلاع رأى السادة المحكمين حول اختيار مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين والتي تظهر أعمالهم مجموعة من (مصادر ومنابع الرؤية الفنية، الأساليب، وتقنيات الخامات، والقيم التشكيلية). (من إعداد الباحث)

ب- نموذج تحليل الأعمال الفنية لبعض المصورين المصريين المعاصرين للوقوف على أهم مصادر ومنابع الرؤية الفنية، الأساليب ، وتقنيات الخامات المختلفة، والقيم التشكيلية المتضمنة في أعمالهم. (من إعداد الباحث).

إجراءات الدراسة:

أجريت الدراسة تبعاً للخطوات الآتية:

- ١ - تم الإطلاع على أهم المراجع والدراسات العربية والأجنبية والتي تناولت ما يلي:
 - أ- منابع الرؤية الفنية في التصوير المصرى المعاصر.

ب- أساليب وتقنيات الخامات المختلفة في التصوير المصرى المعاصر والتي يمكن من خلالها تحقيق أهداف الدراسة.

ج- بعض القيم التشكيلية في أعمال بعض المصورين المصريين المعاصرين.

٢ - تم تحديد الحقبة الزمنية التي أمكن الاستفادة منها في موضوع الدراسة.

٣ - تم تحديد مجموعة من المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) من خلال استطلاع رأى السادة المحكمين^(*) وفق الشروط والقواعد التالية:

أ- فنان مصرى.

ب- من رواد الحركة التشكيلية المعاصرة في الفترة من (١٩٣٦م إلى ١٩٦٧م).

ج- أعماله تتميز بسمات تشكيلية مميزة تميزه عن غيره من الفنانين.

د- أثر في الحركة التشكيلية من خلال فكرة الفنى وأسلوبه الأدائى وأعماله المتعددة.

هـ- شارك في المعارض العامة والخاصة بمصر والخارج.

و- له مقتنيات عديدة.

٢- تم جمع الأعمال الفنية الخاصة بمجموعة المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة)

من خلال تسجيلها (صور معتمدة) واختيار الأعمال التي حققت أهداف الدراسة وفروضها.

٥- تم توصيف أعمال المصورين المصريين المعاصرين، والتي أمكن الحصول عليها، وترتيبها

زمنياً، وتصنيفها تشكيمياً، كلاً حسب مصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب وتقنيات الخامات، والقيم التشكيلية لديهم.

٦- تم تحليل الأعمال الفنية والتي اختيرت للوقوف على السمات التشكيلية المميزة وذلك من خلال:

أ- تحديد العمل.

ب- تحديد تاريخ وموضوع كل عمل.

ج- تحليل العمل خطياً للبحث عن نوع التكوين المستخدم.

د- المؤثرات الفنية والثقافية في حياة الفنان وتأثيرها على النتاج الفنى.

هـ- إبراز الخبرات الخاصة بالفنان، واستخلاص أهم سمات العمل الفنى من خلال:

- المضمون ومنابع الرؤية الفنية .

- أسلوب الفنان ومعالجته التشكيلية .

- العلاقات والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى.

(*) خبراء في الفن التشكيلي والتربية الفنية والفنون الجميلة.

٧ - تم الوقوف على أهم نتائج التحليل وذلك من خلال الكشف على أهمية الأتى:

- أ - مصادر ومنابع الرؤية الفنية لدى الفنانين المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) .
 ب- تطور الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة لدى الفنانين المصورين المصريين المعاصرين (عينة الدراسة) .

- ج- القيم التشكيلية الخاصة بأعمال فنانى التصوير المصرى المعاصر (أفراد عينة الدراسة)
 ٨- تم الوصول الى نتائج الدراسة وتصنيفها حسب افراد العينة ومدى ارتباط كلاً منهم بمصادر ومنابع الرؤية الفنية، والأساليب، وتقنيات الخامات المختلفة، والقيم التشكيلية .

نتائج الدراسة:

من أهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة ما يأتى:

أولاً: المحور الأول:

مصادر ومنابع الرؤية الفنية فى التصوير المصرى المعاصر.

- ١- تعدد استلهم بعض الفنانين المصريين المعاصرين من مصادر ومنابع الرؤية الفنية المرتبطة بالتراث الفنى، والبيئة الثقافية المصرية، والفن العالمى الحديث، والتطور التكنولوجى فى مجال الخامات والادوات.

- ٢- أمكن تقسيم هذه المصادر والمنابع إلى اربعة مصادر فنية رئيسية أحتوى كل منها على العديد من النقاط الفرعية التي تم استخلاصها من نتاج الفنانين المصورين المصريين المعاصرين، وقد رتببت هذه المصادر حسب أهميتها البنائية داخل العمل الفنى كالتالى:

أ- التراث الفنى المصرى. ب- البيئة والثقافة الفنية المصرية.

ج- الفن العالمى الحديث. د- التقدم التكنولوجى فى مجال الخامات والادوات.

- ٣- أشترك العديد من الفنانين المصورين المصريين المعاصرين من حيث تناولهم لمصادر الرؤية الفنية فى مصدر فنى واحد أو أكثر من مصدر مما أكد ظهور وتباين الكثير من السمات التشكيلية الخاصة بمصادر ومنابع الرؤية الفنية.

ثانياً: المحور الثانى:

الأساليب وتقنيات الخامات المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر.

- تعدد استخدام بعض الفنانين المصورين المصريين المعاصرين للكثير من الأساليب وتقنيات استخدام الخامة الفنية المختلفة فى التصوير المصرى المعاصر وقد جاء ذلك من خلال التجريب الفنى لكل فنان على حدة.

- أمكن تقسيم هذه الأساليب والتقنيات الفنية إلى مجموعة من التقسيمات داخل إطار الدراسة، كما أمكن تقسيم الخامات المستخدمة إلى خامات تقليدية وأخرى غير تقليدية، وقد أظهر ذلك مدى التباين والتوافق داخل مراحل الإنتاج للفنان الواحد أو مجموعة الفنانين في استخدام أسلوب واحد أو أكثر أو خامة واحدة أو أكثر (تقليدية - غير تقليدية)، وقد أكد ذلك على تطور الأسلوب الفني ومدى ارتباطه ببعض السمات التشكيلية بعينة الدراسة.

ثالثاً: المحور الثالث:

العلاقات والقيم التشكيلية في التصوير المصرى المعاصر.

- أمكن تحديد العديد من العلاقات والقيم التشكيلية المرتبطة بعينة الدراسة من خلال التحليل الفنى والذي اعتمد على الآتى:
 أ- مفهوم النظام البنائى (التكوين) داخل العمل الفنى.
 ب- وصف العمل الفنى من خلال عناصره التشكيلية وعلاقته التكوينية.
 وذلك للتوصل إلى أكبر قدر من العلاقات الفنية والقيم التشكيلية داخل العمل الفنى لدى عينة الدراسة.
- وقد جاءت هذه القيم فى جزئين قيم تشكيلية عامة مرتبطة بجميع أفراد عينة الدراسة، وقيم خاصة مستخدمة لدى كل فنان على حدة اعتبرت هذه القيم إحدى مقومات السمات التشكيلية لدى عينة الدراسة، والتي أظهرت الدراسة مدى ارتباطها وتطور الأسلوب الفنى لدى العينة.

The second dimension :the plastic relationships and values in contemporary Egyptian painting

1 - Numerous plastic relationships and values associated with sample of the study could be determined through the artistic analysis that depended on the following:

- a)concept of constructive system(formation) within the artistic work
- b)description of the artistic work through its plastic elements and its formational relationships.

This is to conclude the biggest deal of artistic relationships and plastic values within the artistic work among sample of the study.

2-these values came out in two parts: public plastic values associated with all subjects of the sample of the study and private values used by each artist. These values were considered one of the basics of the plastic characteristics among sample of the study The study showed the extent of their correlation and development of the artistic style among the sample.

Results of the study

The following are most of the results reached by the study:

The first dimension: sources and origins of the artistic insight in contemporary Egyptian painting

- 1-Variation of inspiration of some contemporary Egyptian artists from sources and origins of the artistic insight associated with the artistic heritage, the Egyptian cultural environment, the modern world art, and the technological development in the field of materials and tools .
- 2-These sources and origins could be divided into four major artistic sources. Each one of them contained several minor points that were concluded from The production of contemporary Egyptian painters. These sources were arranged according to their constructive significance within the artistic work as follows:
 - a) the artistic heritage
 - b) Egyptian artistic culture and environment
 - c) Modern world art
 - d) technological advancement in the field of materials and tools .
- 3-Several contemporary Egyptian painters participated as they handled sources of the artistic insight in one or more artistic sources in a way that emphasized the appearance and variation of many of the plastic characteristics of sources and origins of the artistic insight.

The second dimension: techniques and mechanisms of different materials in contemporary Egyptian painting

- 1-Variation of use of some contemporary Egyptian painters of many techniques and mechanisms of different materials in contemporary Egyptian painting. This was done through artistic experimentation of each artist alone.
- 2-These techniques and artistic mechanisms could be divided into a variety of divisions within framework of the study . Also. Used materials could be divided into traditional materials and untraditional ones This showed the extent of variation and adjustment within stages of the production of one artist or group of artists in using one or more stages, or one or more materials (traditional- untraditional). This emphasized development of the artistic style and extent of its correlation with some of the plastic characteristics in sample of the study.

- d)He influenced the plastic movement through his artistic thought, his performing style, and his various works.
 - e)He participated in public and private exhibitions in Egypt and abroad.
 - f)He has numerous antiques.
- 4-The artistic works of group of contemporary Egyptian painters (sample of the study) were collected through recording them by film strips and selecting works that achieved aims of the study and its hypotheses.
 - 5-Works of contemporary Egyptian painters accessible were described, arranged chronologically, and classified physically ,each according to sources and origins of the artistic insight, techniques and mechanisms of materials and plastic values among them.
 - 6-The artistic works that were selected to identify their distinguished plastic characteristics were analyzed through:
 - a)Determining the work
 - b)Determining date and theme of each work
 - c)Linear analysis of the work to look for kind of formation used
 - d)Artistic and cultural effects in life of the artist and its effect on the production of the artist.
 - e)Protruding own experiences of the artist and concluding the most important characteristics of the artistic work though:
 - sources and origins of its artistic insight
 - style of the artist and his treatment of the artistic problems
 - mechanisms of his different materials
 - plastic relationships and values
 - 7-Most important results of the analysis were identified through revealing the significance of the following:
 - a) sources and origins of its artistic insight among contemporary Egyptian painters(sample of the study).
 - b) development of techniques and mechanisms of different materials among contemporary Egyptian painters(sample of the study).
 - c) plastic values of works among contemporary Egyptian painters (sample of the study).
 - 8-Results of the study were concluded and classified according to sample of the study ,the extent of correlation of each one them to sources and origins of the artistic insight, techniques and mechanisms of different materials, and plastic values.

Selecting this period is due to the following reasons:

- This period is considered a constructive one on which the contemporary Egyptian thought is built.
- This period represents an era of artistic renaissance in Egypt not only in Plastic art but in all branches of art.
- This period is considered the period of artistic growth of contemporary plastic art.
- The 1936 year is the year of beginning modern scientific missions.
- The 1967 year is the year of destruction and setback.

Tools of the study

- 1- An opinionaire to the jury members about selecting group of the contemporary Egyptian painters whose works show a variety of sources and origins of artistic insight, techniques and mechanisms of materials, and plastic values , prepared by the researcher.
- 2-Analysis model of the artistic works of some contemporary Egyptian painters to identify the most important sources and origins of artistic insight, techniques and mechanisms of materials, and plastic values included in them, prepared by the researcher.

Procedures of the study

The study was conducted according to the following steps:

- 1- The important references and Arabic and foreign studies were reviewed dealing with the following:
 - a)Origins of the artistic insight in contemporary Egyptian painting.
 - b)Techniques and mechanisms of different materials in contemporary Egyptian painting through which aims of the study can be achieved.
 - c)Some plastic values in works of some contemporary Egyptian painters.
- 2-The time period that could be utilized in topics of the study was identified.
- 3-Some of the contemporary Egyptian painters (sample of the study) were identified through an opinionaire to the members (experts in plastic art , art education, and fine arts) according to the following rules and conditions:
 - a)An Egyptian artist
 - b)One of the pioneers of the contemporary plastic movement from 1936 A.D. to 1967A.D.
 - c)His works are marked by distinguished plastic characteristics different other artists.

Hypotheses of the study

The study sought to verify the validity of the following hypotheses:

- 1- There are distinguished plastic characteristics in works of some contemporary, Egyptian painters that can be identified, determined, and classified.
- 2-The artistic style is influenced by some plastic characteristics that distinguish works of some contemporary, Egyptian painters (sample of the study).

Significance of the study

Significance of the study comes out of its contribution in the following:

- 1-Identifying plastic characteristics in works of some contemporary, Egyptian painters and how they affect the development of their artistic style .
- 2-Preserving historical heritage through studying origins and sources of the artistic insight among some contemporary, Egyptian painters and orienting art education students to perceive the value of this heritage to promote the level of feeling of their environment and clinging to their heritage as reflected in their artistic style .
- 3-Finding new solutions for the painted tableau through studying techniques and mechanisms of different materials in contemporary Egyptian painting.
- 4-Identifying some of the plastic relationships and values included in works of some contemporary, Egyptian painters.
- 5-Describing, classifying, and analyzing works of some contemporary, Egyptian painters through plastic characteristics included in them.

Aims of the study:

- 1-Studying the effect of plastic characteristics and the development of the artistic style in works of some contemporary, Egyptian painters (sample of the study).
- 2-Studying the concept of plastic characteristics and sources of the artistic insight in works of some contemporary, Egyptian painters.
- 3-Studying techniques and mechanisms of different materials used by some contemporary Egyptian painters.
- 4-Studying some plastic relationships and values included in works of some contemporary, Egyptian painters.

Limitations of the study

Sample of the study

A group of contemporary, Egyptian painters selected by a committee of experts specializing in art education and fine arts in the period from 1936 A.D. to 1967 A.D.; viz, from the end of the modern era to the mid sixties.

Summary of the study in Arabic

Introduction

The present study dealt with the most important, distinguished plastic characteristics – styles, mechanisms of materials, and plastic values – in the works of some contemporary Egyptian painters and the origins of their artistic insight and their inspiration; whether this inspiration is one of symbols and styles, formation and method of distributing the elements, expressive values, or techniques and ways of performance used.

This study also relied on analyzing and classifying works of some contemporary Egyptian painters in the period from 1936 to 1967 A.D. This period is considered historiography and rooting of their role as painters participating in the contemporary Egyptian plastic movement, especially the previous studies concentrated on the historical side of the artist's participation in the artistic movement, while the artistic side was not given enough importance. Their own styles and unique ways associated with the environment and the Egyptian artistic heritage in protruding the expressive and technical sides among students of art.

This study also tried to reveal the plastic characteristics in works of some effective painters in the contemporary Egyptian plastic art movement that were mentioned in previous writings or researches or informative comments that don't reach degree of study and research, and the extent of effect of these characteristics on developing their artistic style which enriched the expressive and technical sides in the painted tableau.

Problem of the study

Problem of the study can be identified and stated as follows:

“Is development of the artistic style influenced by some plastic characteristics which distinguish works of some contemporary Egyptian painters (sample of the study)?”

This previous major question is branched out into the following questions:

- 1-What are plastic characteristics and sources of artistic insight in contemporary Egyptian painting?
- 2-What are styles and mechanisms of different materials in contemporary Egyptian painting?
- 3-What are the plastic relationships and values included in contemporary Egyptian painting?

Minia University
Faculty of Education
Dept. of Art Education

**The plastic characteristics in works of some
contemporary Egyptian painters and
their effect on development
of their artistic style**

A study submitted for gaining Ph.D. of philosophy in Education
(specialization of Art Education - painting)

Submitted by

Hamed Sallem Jomaa Azzeb
(Assistant Lecturer in the Dept. of Art Education,
Faculty of Education, Minia University)

Supervision

Prof.Essam Abdelaziz Aly

Professor of drawing and
Painting and ex-head of the
Dept. of Art Education,
Faculty of Education
Minia University

Dr.Soad Hassan Abderahman

Assistant Professor of painting
at the Dept. of Art Education
Faculty of Education,
Minia University

Dr.Ibraheem Essa Abdelhafez

Lecturer of painting at the Dept.
of Art Education, Faculty of
Education, Minia University

2004 A.D.

